# MOTIVOS DE CRITICA





MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y PREVISIÓN SOCIAL

BIBLIOTECA ARTIGAS

Art. 14 de la Ley de 10 de agosto de 1950

COMISION EDITORA

Prof. JUAN E. PIVEL DEVOTO
Ministro de Instrucción Pública

MARÍA JULIA ARDAO
Directora Interina del Museo Histórico Nacional

DIONISIO TRILLO PAYS
Director de la Biblioteca Nacional

JUAN C. GÓMEZ ALZOLA
Director del Archivo General de la Nación

---

COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS

Vol. 61

OSVALDO CRISPO ACOSTA
"LAUXAR"
MOTIVOS DE CRITICA

Tomo IV

**Preparación del texto a cargo de**
**JOSÉ PEDRO BARRÁN y BENJAMÍN NAHUM**

OSVALDO CRISPO ACOSTA
"LAUXAR"

# MOTIVOS DE CRITICA

TOMO IV

MONTEVIDEO
1965





# LITERATURA ESPAÑOLA

## ANTONIO MACHADO Y SUS SOLEDADES *

Antonio Machado es, como Gustavo Adolfo Bécquer, un sevillano trasplantado a Castilla. Su padre, Antonio Machado y Alvarez, gallego de origen, fue un espíritu culto, ingenioso en burlas contra la religión, aficionadísimo al estudio ameno de la poesía y la sabiduría del pueblo expresadas en coplas, canciones, refranes y adivinanzas. De su familia fue también D. Agustín Durán, el compilador insigne del *Romancero* incluido en la colección Rivadeneyra.

Nació Antonio Machado en Sevilla en julio de 1875, un año después que su hermano Manuel. A los nueve años, en 1884, fue llevado a Madrid. La influencia de Andalucía, vivísima sobre su hermano, fue débil sobre él.

> Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
> Y un huerto claro donde madura el limonero,

dice él mismo en su *Retrato* del libro *Campos de Castilla;* y en la composición CXXV de sus *Poesías Completas* de 1917, habla más prolijamente de los recuerdos de su infancia.

En Madrid cursó los estudios del bachillerato en la Institución Libre de Enseñanza, bajo la dirección del buen pedagogo D. Francisco Giner de los Ríos. Sobre la pesadez y el aburrimiento fatales de sus años de

---

* Este texto proviene de la revista «Hispania» Vol. XII, Nº 3 California, U.S.A., mayo de 1929.

escuela *(Recuerdo infantil, Las moscas,* de *Soledades, galerías y otros poemas*) se levanta la simpática figura del maestro que supo ganar con su bondad y su inteligencia el cariño respetuoso del discípulo. A su muerte, en 1915, dijo de él Antonio Machado en versos de *Elogios (Poesías Completas)* que había sido luz y alma en la vida sana y alegre del trabajo feliz.

En la composición *Retrato,* ya citada, escribe sucintamente Antonio Machado que fueron, su juventud, «veinte años en tierra de Castilla», y su historia, «algunos casos que no quiere recordar». Estos «casos» de su edad inquieta, que él calla así, con discreción juiciosa y trasparente, ¿qué pueden ser para nuestra natural suspicacia sino las primeras aventuras de su corazón ávido y pródigo? Sin duda, como él lo asevera, no fue «ni un seductor Mañara ni un Bradomín»; pero, aun descuidado en el vestír, rasgo que repetidamente señala como suyo, amó «cuanto ellas pueden tener de hospitalario», y fue acendrado en sus amores pasajeros, seguramente un poco o un mucho tristes puesto que pasaron, la emoción de su alma, que sobrevivía a lo circunstancial y preparaba en vago ensoñamiento su obra futura de poeta.

Sus compañeros de entonces lo evocan siempre «misterioso y silencioso», como lo llama Rubén Darío. Su hermano Manuel lo muestra huraño, contestando con lacónica brevedad «Por aquí *hace gente*» al amigo que, en pleno verano, se resistía a cruzar la calle para seguir andando por el lado que «hacía sol».

En diciembre de 1898 llegaba por segunda vez a España Rubén Darío. Había estado antes, en 1892, para la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América. Lo habían acogido entonces ofi-

cialmente, sin particulares atenciones, como a uno de los tantos representantes de las repúblicas americanas, los más eminentes literatos de la época. Era ya el autor de *Azul...*, estudiado por D. Juan Valera en sus *Cartas americanas*; pero aún no se le conocía en aquel medio. Iba ahora con la gloria escandalosa de *Prosas Profanas* (1896). España se hallaba sumida en la postración de su derrota, después de la guerra con los Estados Unidos. Sus grandes escritores de mediados y fines del siglo XIX que aún vivían, —Ramón de Campoamor, Juan Valera, José María Pereda, Benito Pérez Galdós, Gaspar Núñez de Arce,— habían dado ya su producción y los más estaban gastados. De los nuevos, sólo Jacinto Benavente y Ramón del Valle Inclán habían publicado cosa de importancia, —*Teatro fantástico* (1892), *Femeninas* (1894), *Gente conocida* (1896), *Epitalamio* (1897), *La comida de las fieras* (1898). En ese momento Rubén Darío fue providencial; su obra, incomprendida, ridiculizada por la gente de vieja escuela, conquistó con su refinamiento, con su riqueza, con su arte, el espíritu de la juventud ansiosa de vida y falta, sin embargo, de orientación y estímulo. En *Prosas profanas* admiró ella una poesía que, sola, sin más interés que su belleza rara, se bastaba a sí misma. Esta fue para los malos discípulos una incitación al desarreglo; para los buenos, como Antonio y Manuel Machado, como Juan Ramón Jiménez, un ejemplo de liberación y de trabajo original.

Se dice que Antonio Machado tuvo el cargo de vicecónsul de Guatemala en París el año 1900. En París residió entre 1905 y 1907, y volvió a él, pensionado por el gobierno español para hacer estudios de filología, en 1910. Pudo así, desde su primer viaje, conocer

de cerca, directamente, el foco de la renovación literaria que la poesía de Rubén Darío había iniciado en América y España con sus libres transcripciones modernistas. El Parnaso, rígido y solemne, había cedido ya, de tiempo atrás, bajo la confusión de los decadentes y los simbolistas, y desde 1901 se operaba una reacción de serenamiento y claridad, contra los desafueros de los innovadores. Frente a Rubén Darío, parnasiano y decadente ambiguo, había de revelarse Antonio Machado como simbolista puro, extraordinariamente personal.

Entre 1899 y 1902 escribe Antonio Machado las composiciones que publica, a principio de 1903, con el título de Góngora, *Soledades*, en pequeño volumen de modesto aspecto. Góngora, por su extremada singularidad y tal vez por la misma general repulsión de que era objeto, había atraído la atención de los nuevos escritores rebelados contra la poesía corriente. La revista juvenil «Helios» provocaba con su primer número, en abril de 1903, un concurso de opiniones sobre el autor de *Polifemo*, y en el tercero, Antonio de Zayas asociaba de paso, a las antiguas *Soledades*, las recientes de Antonio Machado.

Sorprende el título de Góngora, en los versos de Antonio Machado. Poco o nada tiene aparentemente del uno el otro poeta. Apenas si pueden atribuirse en las nuevas *Soledades* a una vaga influencia de Góngora, no muy caracterizada, algunas raras trasposiciones verbales violentas [1] y el capricho de ciertas imáge-

1 Soñada en piedra contorsión ceñuda (*La fuente*); No tu sandalia el soñoliento llano pisará (*Quizás la tarde lenta todavía*); Suave de rosas aromado aliento (*Mai più*).

nes clásicas.[2] Los dos poetas son, sin embargo, difíciles, y los dos trabajan exquisitamente su obra. El título de Góngora en el libro de Antonio Machado no puede ser más que un emblema de actitud poética insólita, de poesía culta, refinada, singularísima.

¿No citaba Rubén Darío al conspicuo poeta cordobés como artífice supremo, en las palabras liminares de *Prosas profanas?* El mismo Verlaine, en los orígenes oscuros de sus tendencias reformistas, con esa ingenua inconsciencia de quien no siempre sabe lo que hace, había elegido un verso de Góngora para epígrafe de un *poema saturniano.* Góngora vilipendiado e incomprendido, era un estandarte resplandeciente de guerra contra la oficial literatura imperante en la irrupción del modernismo dentro de España. Bastaba que no fuera del gusto consagrado para que los innovadores, sin estudiarlo ni conocerlo mayormente, la adoptasen y ensalzaran. Era una arma de ataque, fulminante y ruidosa, que trastornaba las inteligencias: las circunstancias lo imponían. Esto, con todo, es lo de menos en el caso de Antonio Machado.

Ni éste fue nunca un prosélito fervoroso a quien ciegamente arrastrase el entusiasmo sectario; ni tomó para sí el título de Góngora sin más razón que el prurito de singularizarse con esa afiliación provocativa. Tan bien está el nombre de *Soledades* en la obra de Antonio Machado como en la de Góngora. Góngora, que es extravagante, pintoresco, espléndido, convierte las soledades agrestes y costeñas en tema de contraste para el lucimiento culterano; Antonio Machado, que

---

2 . su lanza tórrido blande el viejo verano (*Horizonte*). Aljaba negra: los ojos Oro de aljaba la flecha del amor (*Arde en tus ojos un misterio, virgen* y *Campo*).

es reconcentrado y meditativo, canta su intimidad solitaria, sus *desolaciones* y *monotonías interiores,* los *humorismos* de su pensamiento. Una sección del libro se llama *Del camino;* tanto daría que se llamase «Del corazón», porque está hecha con la reflexión nostálgica, sentimental, de lo que el poeta anhela y no ha encontrado más que en sombras o imágenes y en sueños. El nombre *Soledades* tiene para los versos de Antonio Machado la misma acepción espiritual que *Solitudes* en la poesía de Sully-Prudhomme.

¡Soledades! ¿No hay en esta palabra esa misma dulce melancolía de ausencia que llaman «saudade» los portugueses? La «saudade» es tristeza de amor por el bien que se ha perdido; la soledad puede serlo también por el que no se alcanzó nunca, y es éste el sentido impreciso, la significación vaga, del título que dio Antonio Machado a sus poesías. Todo es melancolía en ellas, una melancolía que él suele calificar de amarga, pero que en el lector produce casi siempre una impresión suave, leve, aérea, porque se da sin objeto, sin causa externa, como una emanación natural del espíritu entregado al ensueño. El sentimiento de esta poesía triste, más que dolor, es languidez exquisita, deliquio del ser en la ilusión voluntaria, ante la realidad hostil o indiferente. Siente el poeta con emoción delicadísima su propio aislamiento íntimo, y una impresionabilidad extrema, sin correspondencia ni armonía posible entre las cosas del mundo y de la vida, se resuelve en adoloramiento y en pena, y es ella misma, sola y pura, la esencia de la poesía de Antonio Machado, que en eso tiene mucho de efecto musical. Como la emoción que la música suscita, ella arranca del sentimiento desnudo, sin drama ni herida; es como una repercusión o resurrec-

ción del sentimiento que antes nació de la vida y que después renace o persiste independiente de las ocurrencias que lo originaron.

Toda es melancolía, y toda es irrealidad, visión quimérica, sueño de imágenes sin consistencia, la poesía en *Soledades*. El mismo poeta dirá después que

De toda la memoria sólo vale
El don preclaro de evocar los sueños.
«Y podrás conocerte recordando».

Los sueños están hechos siempre con las figuras de las cosas reales; pero en las figuras de los sueños pierde la realidad su resistencia a la acción del espíritu. En la poesía de Antonio Machado todo lo que es imagen o figura de lo real se transforma en signo o expresión de su alma.

Abundaban los paisajes en la primera edición de las *Soledades;* en la segunda son eliminados algunos y corregidos otros, mientras todas las demás composiciones, — menos una, — con ligeras y escasas modificaciones, — una o dos apenas, — permanecen definitivamente en el libro. Los paisajes fueron seguramente los primeros ensayos del autor; por eso, como en trabajos de prueba, repite con desarrollos diversos el mismo asunto *(La tarde en el jardín, La fuente, Tarde)*, — o lo rehace en oposición *(El mar triste, La mar alegre)*, y por eso también, cuando ha logrado el tipo de poesía que más conviene a su originalidad, — las breves notaciones líricas *Del camino,* acaba por desechar aquellas tentativas abortadas y cultiva y desenvuelve ese otro procedimiento más personal, más suyo.

¿No hay como un resabio de la *Sinfonía en gris mayor* de Rubén Darío en la acentuación violenta,

con reverberaciones metálicas en el colorido, de *El mar triste* y *La mar alegre?*

Palpita un mar de acero de olas grises...
Sobre el mar de acero
Hay un cielo de plomo...
El rojo bergantín es un fantasma
Que el viento agita y mece el mar rizado,
El fosco mar rizado de olas grises.

*(El mar triste).*

El mar hierve y ríe
Con olas azules y espumas de leche y de plata...
La gaviota palpita en el aire dormido...

*(La mar alegre).*

La posición de Antonio Machado respecto de Rubén Darío puede apreciarse con toda exactitud en los primeros versos de su obra. Son dodecasílabos de hemistiquios, como los versos de *Era un aire suave,* los primeros también de *Prosas profanas:* Parece como que Antonio Machado se hubiera complacido en tratar su tema predilecto repetido tantas veces, — el mismo de *La fuente,* de *Never more* y de *La tarde en el jardín,* — en ese metro, y en abrir de este modo su libro, para que resaltara mejor, en el ritmo del maestro, su propia originalidad personal y su independencia. Nada más opuesto, en efecto, que *Era un aire suave* y *Tarde:* «Era un aire suave» es una descripción pictórica, brillante, sensual, de la belleza mundana, elegante, decorativa; está hecho de lujo y artificio; su nota saliente es la risa de la coquetería graciosa y de la seducción perversa; es la poesía de la carne sabiamente ataviada para el pecado. En contraposición a todo esto, esboza Antonio Machado un cuadro somero de paisaje solitario y apacible. La com-

posición entera del cuadro cabe en los cuatro versos de una estrofa:

> Fue una clara tarde, triste y soñolienta,
> Del lento verano. La hiedra asomaba
> Al muro del parque, negra y polvorienta...
> Lejana una fuente riente sonaba.

Poco agregará del mundo físico a esta visión sencilla el autor: sólo dos impresiones genuinamente suyas: la sombra de los mirtos sobre el cantar de la fuente y, en el espejo del agua, la imagen de las frutas bermejas y doradas que penden sobre ella.

La voz del agua llama al poeta a la distancia, con la atracción de un misterio presentido en su monotonía cantora; entra él al parque solitario; tras él la puerta

> Golpeó el silencio de la tarde muerta.

Algo parece que dijera la fuente: ¿No habla en ella un recuerdo impreciso, olvidado, que empieza a despertarse, que se remueve embarazado, oscuro, sin llegar a definirse? Sabe el poeta que

> Fue una tarde lenta del lento verano,

y siente que el mismo rumor que el agua tiene ahora suena dentro de él en remoto olvido:

> Yo sé que es lejana la amargura mía
> Que sueña en la tarde de verano vieja;

pero no logra evocar en su memoria el recuerdo perdido, que sin embargo, palpita en aprensión vaga ante la fuente:

Fue una clara tarde del lento verano...
Tú venías solo con tu pena, hermano;
Tus labios besaron mi linfa serena
Y en la clara tarde dijeron tu pena.
Dijeron tu pena tus labios que ardían:
La sed que ahora tienen, entonces tenían.

Y el poeta abandona el parque, y otra vez, tras él la puerta

Sonó en el silencio de la tarde muerta.

El paisaje, en estos versos, por efecto de la técnica, se ha trasmutado en apariencia espectral, quimérica, ilusa. ¿Qué es el parque cerrado? ¿Qué es la fuente de monotonía? ¿Qué los cantares del agua a la sombra de los mirtos, y las frutas doradas en el espejo de la fuente? Todo se ha hecho ideal, aéreo, impreciso, en el mágico encanto de la evocación espiritual. Es la emoción del poeta, una emoción de melancolía sin causa presente, lo que informa y rige ese espectáculo ilusorio. Ella hace *lento* al verano, y *vieja y muerta* a la tarde; ella es quien *golpea el silencio*. Un arte sutil insinúa en las cosas materiales cierta significación de símbolo. La sola repetición de las calificaciones y de las frases basta para que imperceptiblemente se produzca una sugestión de transcendencia. No puede el lector referir la escena que se le presenta a la realidad: todo en ella es leve, ligero, inconsistente, como figuración de ensueño. Es la creación fantástica de una melancolía rara y compleja. No sabe el poeta a qué atribuirla y se interroga vanamente sobre su origen: no proviene de ningún suceso particular; está en él sin embargo; ajena a toda ocurrencia, es como el agua de la fuente, que mana con un cantar perenne, monótono, falto de sentido. Es la melancolía de un corazón

que vive en sueños, extraño al mundo que lo rodea, como en el vacío. Por eso el agua es para el poeta un símbolo de su propio sentimiento, y contempla en ella, como en un espejo, la imagen de las frutas en vez de buscar éstas en el árbol que las sustenta y ofrece.

Toda la poesía de Antonio Machado está llena de estas impresiones del agua quieta o fluyente, silenciosa o murmuradora, y de las imágenes de las cosas reflejadas sea en espejos reales o en la misma agua. Es que para él, en *Soledades,* no hay más verdad, más vida, más posibilidad que la voluntaria ilusión, sin engaño, del mundo que lleva dentro de sí. Está condenado a vagar preso en el laberinto del sueño *(Cenit)*, desdeñoso de la sombra del sendero y del agua del mesón *(Quizás la tarde lenta todavía)*, indiferente a las flores que halla a su paso *(Me dijo un alba de la primavera)*, errante «en los caminos sin camino» o perdido en el desierto sin rumbo.

El mismo poeta ha definido exactamente su actitud en la última composición de la parte más original de su libro, la titulada *Del camino.* Cuesta y duele poner en mala prosa la delicadísima esencia de esa poesía hecha de cosas impalpables que se resisten a la rudeza de la expresión vulgar. El poeta se ve en un «retablo de sueños»,

Siempre desierto y desolado y solo,

como una

...pobre sombra triste
Sobre la estepa o bajo el sol de fuego,
O soñando amarguras
En las voces de todos los misterios;

y llega a dudar si son verdadera, sinceramente suyas las lágrimas que vierte. ¿Es él realmente «ese fantasma de su sueño»? ¿Es la suya la voz que suena en sus versos, o es tan sólo una voz de «histrión grotesco»? Suyos, íntimamente suyos, son los sueños cristalinos que él cuaja en honda gruta; pero el dolor y el llanto que nacen de ellos ¿son acaso verdaderos?

¡Oh, yo no sé —dijo la Noche, — amado,
Yo no sé tu secreto,
Aunque he escuchado, atenta, el salmo oculto
Que hay en tu corazón, de ritmo lento,
Y aunque he visto vagar ese, que dices,
Desolado fantasma, por tu sueño.
Yo me asomo a las almas cuando lloran,
Y escucho su hondo rezo,
Humilde y solitario,
Ese que llamas salmo verdadero;
Pero, en las hondas bóvedas del alma,
No sé si el llanto es una voz o un eco.
Para escuchar tu queja, de tus labios,
Yo te busqué en tu sueño,
Y allí te ví vagando en un borroso
Laberinto de espejos.

Esta incertidumbre sobre la calidad, sobre la sinceridad, del propio sentimiento se repite en varias páginas del libro, como si fuera constante en el autor; así en *El poeta,* de la segunda edición, donde resume y concentra su pensamiento acerca de la situación de aquél, —la suya, por lo tanto,— en la vida, escribe que él acaba por sentirse

Un corazón que bosteza
Y un histrión que declama.

Ante semejantes palabras hay que precaverse juiciosamente contra el engaño fácil de una ligera interpre-

tación falsa. Entender que Antonio Machado se confiesa llanamente insincero supondría negarse a toda noble inteligencia con torpe ceguedad. No dice él que no siente su poesía sino que, sintiéndola y dándose todo a ella, que es una pura creación ideal, se pone fuera del orden común y vive en facticia y consciente ilusión. Su corazón bosteza a la grosera insuficiencia de la realidad ordinaria para satisfacerlo, y refugiado en el sueño, no puede, menos que sufrir por momentos una amarga aridez interior cuando advierte que vive espiritualmente en las emociones que él mismo se procura con la poesía imaginaria de lo que no existe.

Y no es verdad, dolor, yo te conozco:
Tú eres nostalgia de la vida buena,
Y soledad de corazón sombrío... [3]

Nostalgia, soledad. ¿No son éstos dos sentimientos la doble fuente de toda la poesía sentimental? En la soledad se le hace sensible al poeta lo que le falta; en la nostalgia él vuelve con amor y tristeza a las cosas disipadas que fueron su dicha. Lo no encontrado o lo perdido, lo que no es o lo que, si existe, no será nunca suyo, no tiene otros motivos la poesía de Antonio Machado. Puede también decirse que de ellos dimanó siempre toda melancolía poética. En Antonio Machado esta ausencia de objeto en la excitación emotiva adquiere un sello de modernidad que la distingue y originaliza. El no resuelve el sentimiento en grandes ideas; no razona, con el clásico gusto del lugar común, sobre la suerte humana y su instabilidad en la fortuna propicia, ni sobre otro cualquiera de los temas acostumbrados en la antigua poesía. Tampoco

3 De la segunda edición.

trasporta su impresión sensitiva a un trágico apasionamiento romántico. Ni amplias y altas ideas generales, ni pasión desencadenada; se encierra en la pura fruición estética, en una fruición tranquila, cerebral, rica de sensibilidad y reflexión. El se complace, con la delectación sutil de un espíritu lúcido y agudo, en sentirse, sentir y en pensar lo que siente. Con celo cuidadoso elige y compone sus impresiones: depura y arregla según su temperamento las que la naturaleza y la ocasión le ofrecen, y busca y provoca las que sólo puede él mismo darse.

Nunca abandona su espíritu a una realidad exterior; nunca se entrega a la vida. Replegado sobre su corazón, puede lamentar y lamenta constantemente su aislamiento; pero no por eso lo rompe. Su actitud acostumbrada es la de quien contempla en sí mismo un recuerdo o un ensueño. Cuando mira hacia fuera, parece que su visión desmaterializa la forma de las cosas. Frecuentemente, con el deliberado propósito de presentarlas despojadas de su corporeidad, como si quisiera conservar de ellas el solo aspecto o la figura sin consistencia, las exhibe reflejadas en el agua o el cristal de un espejo, vistas a través de los vidrios o visillos de las ventanas o distantes y encuadradas en el marco de puerta y balcones:

**Tras la cortina de mi alcoba, espera**
**La clara tarde bajo el cielo puro...**

*(Never more).*

**La tarde, tras los húmedos cristales,**
**Se pinta, y en el fondo del espejo...**

*(El viajero).*

Ella abre la ventana, y todo el campo
En luz y aroma entra...

*(Es una forma juvenil que un día...).*

Tras la tenue cortina de la alcoba
Está el jardín envuelto en la luz dorada...

*(Los sueños).*

En la naturaleza gusta de la quietud, de la sombra, del silencio, que le dan misterioso encanto espiritual:

Bajo la paz, en sombra, del tibio huerto en flor...

*(Preludio).*

Parques en flor y en sombra y en silencio...

*(Sobre la tierra amarga).*

El viento que pasa y lleva perfumes o mueve los árboles con alas invisibles lo embarga y suspende como un pasmo atónito:

Llamó a mi corazón, un claro día,
Con un perfume de jazmín, el viento...
¡El viento de la tarde
Sobre la tierra en sombra!...

*(Los árboles conservan).* [4]

¡El viento de la tarde en la arboleda!...

*(Húmedo está bajo el laurel, el banco)*

El agua —ya lo hemos indicado,— tiene para él un hechizo particularísimo. En la pila, en la fuente,

4 De la segunda edición.

Aquí al pie de la pág 234 del original figura de su puño y letra Todavía en la *Fantasía iconográfica* de *Campos de Castilla* repetirá una vez más.

Al fondo de la cuadra, en el espejo
Una tarde dorada está dormida.

en el río, en el mar; por su claridad y trasparencia, por su forma indefinida, vaga; por su virtud especular, por su quietud de recogimiento, por su incesante fluir, por su murmullo de oración, por su reposado silencio, es la imagen viva de su espíritu ensimismado. No hay que buscar ejemplos de estas impresiones: el libro entero está lleno de ellas en todas sus páginas.

Antonio Machado, en *Soledades,* no es un paisajista, aunque repetidamente recuerde los lugares, las estaciones —sobre todo la primavera y el verano,— y el alba y el crepúsculo; sólo toma del paisaje, con sabio tino, los elementos capaces de exaltación lírica; así dice:

> Lejos de tu jardín quema la tarde
> Inciensos de oro en purpurinas llamas
> Tras un bosque de cobre y de cenizas...
> Quizás la tarde lenta todavía
> Dará inciensos de oro a tu plegaria...
> Sonríe al sol de oro
> De la tierra de un sueño no encontrada...
>
> *(El viajero).*

Indiferente a la realidad inmediata, sólo puede ilusionarse con lo que no está a su alcance: sus quimeras «hacen camino... lejos» *(Sobre la tierra amarga)*; «lejos, la sombra del amor lo aguarda» *(Campo)*, y él quisiera

> Tener algunas alegrías... lejos,
> Y poder dulcemente recordarlas.
>
> *(Tarde tranquila, casi).*

Agua, espejos, voces, perfumes, sombras, ilusiones lejanas; así está hecha la poesía de Antonio Machado en *Soledades,* con lo más ligero, con lo más tenue y

vago. En ella todo es inaprensible, etéreo, como los fantasmas de los sueños. Ella no es verdaderamente más que el sueño de una sombra. El poeta sólo quiere y persigue en la vida una embriaguez voluntaria de soñación sentimental:

...Nosotros exprimimos
La penumbra de un sueño en nuestro vaso...

*(Crear fiestas de amores).*

Por eso dice a la mujer amada:

De tu mirar de sombra
Quiero llenar mi vaso..

*(Inventario galante).*

Por eso cuando llora su juventud, que pasó como «una quimera», no recuerda haberla vivido, sino haberla soñado:

¡Juventud nunca vivida,
Quien te volviera a soñar!

*(La primavera besaba).*

Ese alejamiento de sí que Antonio Machado abandona el cuerpo de las cosas, para aislarse mejor en la emoción pura, con la sola imagen de ellas, obra de igual modo en su amor, con la mujer querida, que no es nunca en sus versos más que una sombra o fantasma de belleza y de misterio. Vano sería el intento de entrever siquiera en sus poesías, con alguna claridad, la fisonomía de la amada que las inspira. Enteramente simbólica es la visión «pasajera», «fugitiva», que él persigue, de la virgen que tiene en la boca «la alegría de los campos en flor» y que se pierde en el viejo bosque a la carrera de sus piernas «silvestres», de





«ágiles músculos rosados» *(La vida hoy tiene ritmo)*. Menos viva, más del alma, toda ilusoria, como formada en las nieblas de un recuerdo que de pronto se precisa, es la sombra que se le «aparece en la bendita soledad», cuando siente que desde el fondo quieto de su vida apagada le refluye una onda al corazón y con ella le vuelve al labio «la palabra quebrada y temblorosa *(En la desnuda tierra del camino)*.

Dejemos ya de lado esas criaturas quiméricas del ensueño y busquemos las que son o parecen de carne y hueso en el mundo personal de este poeta. ¿Es real o imaginaria esa que él invoca en el pórtico del templo? Sin duda es real para los otros, puesto que los mendigos harapientos del atrio han podido verla entre ellos; sin embargo para el poeta no es más que «una ilusión velada» que pasa en la serenidad luminosa de la mañana fría, con la mano, que semeja una rosa blanca, sobre la negra túnica *(¡Oh figuras del atrio, más humildes!)*. Evidentemente su existencia no es más definida que la nube remota o el perfume que se disipa en el aire. He aquí ahora una mujer verdadera. Siempre la sorprende el poeta en ademán de esconderse o alejarse, mal recatado en el manto negro «el desdeñoso gesto de su rostro pálido». Nada sabe de ella; pero piensa que sus párpados cierran sueños impenetrables y lo fascina con trágica angustia el misterio de su actitud recelosa y esquiva. Un deseo apenado, triste, de romper esa clausura dolorosa lo conmueve hondamente, y su ternura desbordante se condensa y derrama en efusión de piedad inútil:

Besar quisiera la amarga,
Amarga flor de tus labios.

*(Siempre fugitiva y siempre)*.

Y esto es todo: la mujer se habrá perdido en el secreto inviolable de su vida aparte, y de ella quedará en el poeta sólo el vacío que ella no acertó a llenar. «Esquiva» la llama él en sus versos. «Esquiva» llama también, con el mismo sentimiento de imposible correspondencia íntima, a la virgen que, unida a él, lo acompaña inseparablemente. La siente distante a su lado, aunque es parte de su propia vida; porque está a pesar de todo, fuera de su corazón y es otro ser con otra alma. Juntos los dos, como si una barrera insalvable los apartara, ella será siempre el enigma celado a la ansiedad exigente de abierta comunión que alienta en su pecho. ¿Por qué, si estás en mí, no estás conmigo? preguntaba a su amada otro poeta. El autor de *Soledades* invertiría los términos de esa queja para lamentar que, hasta en el acompañamiento más constante y seguro, sea imposible siempre la fusión completa. Ni aun sabe si es amor o es odio el fuego que mira en los ojos amados, y duda si es la mujer quien enciende y alimenta su amor o tan sólo quien ha de aplacarlo y consumirlo:

> ¿Eres la sed o el agua en mi camino?
>
> *(Arde en tus ojos un misterio, virgen).*

¿Qué puede ser ese amor del poeta por la mujer que pasa envuelta en el doble misterio de su expresión huraña y de su existencia ignorada y errabunda, o ese otro de la mujer que lo acompaña y es igualmente impenetrable? No es el grande amor de la pasión que ciega y arrebata; no es tampoco el cariño sereno y dulce de la unión sosegada y estable. Amor de lo desconocido e inasequible, amor de la ilusión, del ensue-

ño; soledad fatal del corazón angustiado y triste que se consume en exaltación estéril, como el agua de la fuente, que se levanta al aire, al cielo, a las estrellas, para caer sobre sí misma. Muchos años después, recordando a su esposa muerta, con el trágico sentimiento de su viudez solitaria y nostálgica, habrá de exclamar Antonio Machado:

¡Oh soledad, mi sola compañía!

*Los sueños dialogados, (Nuevas Canciones).*

y más tarde aún, siempre igual en el mismo pensamiento sobre la incomunicabilidad íntima de las almas, repetido esta vez con densa amargura filosófica apenas disimulada en la ironía de la expresión abstrusa, dirá que el amor no es más que ansiedad, vacío, ausencia:

...compañía
Tuvo el hombre en la ausencia de la amada.

*Al gran Cero, (Cancionero Apócrifo).*

El poeta piensa el amor y la amada, y los disuelve en imaginaciones y melancolías. Esa constante disposición de su ánimo, que es desasimiento de la realidad y vagueación soledosa del amor y la mujer, da a su poesía una condición peculiar de cosa imprecisa, inaprensible, vaga, aérea.

Como las canciones en los «labios niños», según sus propios versos, la poesía de Antonio Machado tiene clara la pena de una historia confusa, por

...algo que pasa
Y que nunca llega.

Es poesía sin «historia», sin fábula, canto sin cuento. Cuando por excepcionalísimo caso refiere algún acaecimiento, lo hace con las más ligeras indicaciones y en los términos caprichosos de una invención puramente imaginaria; así, en *Abril florecía* y en *Fantasía de una noche de abril.* Comúnmente evoca imágenes dispersas e inconexas de cosas remotas o inasequibles y con ellas despierta una blandura interior melancólica o nostálgica. Ella es siempre la efusión de un sentimiento delicado que se acompaña con visiones de ensueño. Nada le es más extraño que el razonamiento y la imitación de la realidad, cualquiera que ésta sea. Nunca expone, a lo menos directamente, ideas, ni desenvuelve cuadros o escenas. Enuncia apenas su tema; procede por sugestiones rápidas y breves; más que a las impresiones que da, confía su efecto a los prolongamientos, a las resonancias, a las repercusiones de ellas en el espíritu. Tras las apariencias leves de sus mirajes fantásticos se extiende y ahonda el sentido en sutiles emociones y pensamientos difusos.

Para esto le ha sido necesario a Antonio Machado crearse un estilo difícil de personalísima originalidad. Nadie entre los poetas españoles de su tiempo se parece a otros menos que él en su manera de escribir. Buscarle maestros o antecesores en la forma que ha hecho suya sería empeño inútil. No es eco, es voz, y con llana sencillez, sin desplantes llamativos, lo ha insinuado varias veces. En su *Retrato* dice:

A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente entre las voces una.

¿No alude así a la fuente clara de las palabras virginales que dan a su poesía un tono propio inconfundible?

El secreto de su poesía consiste en trasponer a las imágenes de belleza recogidas en el mundo o inventadas una significación de cosa espiritual indefinida que mece y aduerme el alma en el sentimiento de una soledad inquebrantable. Su poesía da siempre una impresión de separación, de alejamiento, de aspiración inasequible o pérdida irreparable. El objeto de su ansiedad existe sólo en el sueño para su corazón, o pasa distante, apenas entrevistado nebulosamente, vedado a todo acercamiento. Todas sus composiciones plañen con tristeza dulce esta ausencia amorosa. La tarde que desmaya, el crepúsculo encendido en ascuas de incienso, el alba tímida y suave, el camino solitario, el agua que susurra, o canta, que brota y corre o se está inmóvil en reposo de reflexión, la flor humilde que sonríe entre las hierbas con sus colores vivos. todo remueve en el poeta una emoción que refunde con deseos sin esperanza o con impresiones de recuerdos y se pierde, vaga y melancólica, en el silencio de su ternura incomunicable.

La expresión del poeta es clara, nítida, ligera, para las apariencias de gracia delicada que solicitan su atención; ella consiente a lo más, en muy contadas ocasiones, algún hipérbaton desusado y aquel modo antiguo que impuso y divulgó la escuela clásica, de referirse a las cosas con rodeos y perífrasis de compuesta elegancia. Parece que el poeta. según su propio consejo, quisiese matar sus palabras para escuchar mejor su «alma vieja». Sin duda pueblan sus versos inciertas formas femeninas y en ellos cantan la primavera y abril, la naturaleza y la fuente; pero todo se disipa de pronto y queda sola, vibrante en el ritmo apagado y lento de las palabras desvanecidas, la quejumbre del corazón lastimado.

Las composiciones de Antonio Machado en *Soledades* son todas breves, como lo exigía para la más pura exaltación lírica el agudo tino de Edgar Allan Poe. Dos o tres estrofas libres de cuatro o cinco versos le bastaban generalmente.

Su métrica es apenas algo más complicada que la de Gustavo Adolfo Bécquer. Gusta como él de la combinación fácil del endecasílabo y el heptasílabo asonantados. Usa también los versos de ocho, siete y seis sílabas. Para alguna de sus mejores poesías emplea el dodecasílabo de hemistiquios.

No es un versificador revolucionario. Sólo pueden señalarse unas pocas innovaciones suyas. Fue el primero en mezclar algunos raros versos de trece sílabas a los de once. Probablemente bajo la inspiración de su maestro D. Eduardo Benot, ha versificado con pies trisilábicos y combinado, los de acentuación en segunda y en tercera *(Fantasía de una noche de Abril, El sol es un globo de fuego, La mar alegre)*. Ha terminado estrofas regulares, de versos llanos rimados, con un verso agudo sin rima *(Fantasía de una noche de Abril)*, y con el mismo procedimiento, pero en estrofas irregulares, ha cerrado los períodos rítmicos, con un verso agudo *(La mar alegre)*. Por capricho o tal vez por mera casualidad, ha compuesto versos de ritmo doble o equívoco:

Detén el paso, belleza
Esquiva, detén el paso.
Besar quisiera la amarga,
Amarga flor de tus labios.
Detén el paso,
Belleza esquiva,
Detén el paso.
Besar quisiera
La amarga, amarga,
Flor de tus labios.

En lo más original y característico de su obra, prefiere, a la rima cambiante de la consonancia perfecta, la música apagada, muelle, uniforme de la asonancia sostenida en repetición continua.

En 1907, a los cinco años de publicadas por primera vez *Soledades*, apareció una edición nueva con el título *Soledades, galerías y otros poemas*. En sus *Páginas escogidas* expone el poeta que nada es sustancialmente distinto a sus composiciones anteriores en las que entonces agregó a su libro. Es mucho tiempo cinco años para la mentalidad inquieta de un espíritu fino entre sus veintisiete y sus treinta y dos años. Sin duda el poeta es el mismo, pero algo ha cambiado puesto que desecha de su obra algunas de sus poesías que antes había admitido en ella. ¿Será que, persistiendo en la misma actitud, con la misma concepción de la poesía, sólo es ahora más exigente en su gusto y por eso rechaza en sus versos lo que juzga mal realizado? Algo más hay, sin embargo. Siempre, como él lo dice

El alma del poeta
Se orienta hacia el misterio;

pero ya no es toda sueños su poesía. «A orillas del Duero» tiene y da la impresión viva, directa, clara de la renovación primaveral en tierras de Soria. Se advierte un contacto sostenido, preciso con la naturaleza en muchos versos nuevos, y se hace ahora nítida, exacta la visión de las cosas reales. *(¡Oh tarde luminosa)*. Al cuadro de evocación sugestiva y transcendente, que Antonio Machado practicaba antes *(Las ascuas del crepúsculo morado)*, sucede la descripción simple, objetiva, que fija y mantiene la atención sobre lo visto en vez de perderla y disiparla en el sentido secre-

to del símbolo vago *(A la desierta plaza)*. El poeta es ya un ser que anda en la tierra, por las calles, entre los hombres:

> Mal vestido y triste
> Voy caminando por la calle vieja.

Algunos temas circunstanciales, enteramente extraños a su primera poesía, se imponen a su espíritu y lo retienen, contra su anterior extremada inclinación idealista, en lo contingente de la ocasión: *El viajero, En el entierro de un amigo, A un naranjo y a un limonero vistos en una tienda de plantas y flores.* Unos cuantos rasgos que eran simples notas sueltas en las *Soledades* primitivas, como el garabato de la cigüeña sobre el molino, o la fruta del naranjo encendida entre el follaje oscuro y el oro pálido de los limones se transforman, por efecto de una técnica nueva, en signos típicos invariables, que el poeta empleará siempre, después, para distinguir y caracterizar con detalles esencializados la estación y el paisaje.

La misma sensibilidad se modifica en el poeta de las segundas *Soledades.* Ya su poesía no es únicamente una exaltación que busca su objeto sin encontrarlo y se adolora en ensoñaciones quiméricas. Se vuelve el poeta con enternecimiento a las remotas reminiscencias de su infancia sevillana; revive las más sencillas impresiones de su pasado; resucita las imágenes claras de la casa, del patio, del huerto en que fue niño, y recuerda con sincera naturalidad a su madre *(La plaza y los naranjos encendidos, El limonero lánguido suspende)*. Empieza a vivir la humilde realidad que

el mundo le ofrece y que antes apartaba de sí con el pensamiento sutil de su descontento y de sus exigencias íntimas. No es, por eso, menos delicado y exquisito. ¿Qué hay en sus versos anteriores más suave y fino que el nuevo cantar a los ojos de la amada, puro

Como en el mármol blanco el agua limpia,

según su propia expresión? *(Si yo fuera un poeta).* ¿Qué hay en su poesía más curioso que el esfuerzo inútil por vencer el olvido y reavivar en él la imagen del pelo rubio que antes quiso con amor, y que, después, «un día como tantos» brotará en su memoria al acaso, como una llama de luz, cuando reciba de una rosa el mismo olor que ellos tuvieron? *(Elegía de un madrigal).* Recuerde el lector la célebre madalena embebida en té, de Marcel Proust: lo que será observación pasmosa para la crítica en el escudriñador francés de las complicaciones interiores, tiene en la obra de Antonio Machado, un antecedente poético, y esta coincidencia, con ser nada más que un detalle casual, dice mucho sobre la agudeza penetrante del poeta español. La reflexión concentrada y honda, que no se desenvuelve en trabazones laboriosas ni se muestra con aparato lógico, y sólo se descubre, inesperada, en la revelación rápida, repentina, del pensamiento que precisa y define a media palabra una actitud o una emoción y su transcendencia, es parte esencial y característica de este escrito que se dice

Poeta ayer, hoy triste y pobre
Filósofo trasnochado.

Antonio Machado en las segundas *Soledades* se acerca a la madurez plena. Va, camino de los *Campos de Castilla,* a las realidades exteriores de que hará la poesía de la tierra y de la raza castellanas, y al mismo tiempo afina su espíritu a la intuición lúcida que pondrá más tarde en los claros y difíciles versos de las *Nuevas Canciones* y del *Cancionero Apócrifo.*

Montevideo.

# EL AMOR EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO *

## I

Confiesa Antonio Machado abiertamente en su *Retrato*, de *Campos de Castilla*, que si no ha sido, en la seducción y la elegancia, ni un D. Juan de Mañara ni un Marqués de Bradomín, supo sin embargo amar en las mujeres «cuanto ellas pueden tener de hospitalario», y esta locución, donosa y traviesa, a la vez que declara íntimas ternuras del alma, insinúa con ellas velados secretos de la carne sensual y pecadora. Dice además, en el *Cancionero Apócrifo*, que Abel Martín fue hombre «mujeriego» y «en extremo erótico», y es bien sabido que, entre veras y burlas, se representa él mismo en ese personaje ficticio.

Según lo consigna en el *Retrato*, no quiere él recordar los «casos» que son la historia de su juventud «nunca vivida», sólo soñada. ¿Qué pudieron ser esas tempranas aventuras del poeta enamoradizo? Pretende una filosofía decepcionada que el hombre busca en todas las mujeres que ama, a una misma y sola mujer que no encuentra. Abel Martín, escéptico e idealista, explicará, cuando Antonio Machado lo invente, que el enamorado, ciego ante la amada, sólo ve en ésta, como ante un espejo mágico, la imagen de su propio sue-

* Este texto proviene de la «Revista Nacional». Montevideo. T. LXI, Nº 185. Mayo de 1954, con correcciones de mano del autor.

ño. Es, de acuerdo con esto, natural que la amada cuente muy poco, o no sea más que un pretexto necesario, en los amores del poeta soñador. No esperemos, pues, de sus versos, ni narración de las aventuras, ni el retrato de las amadas. Ellos dicen el amor, pero callan los amores. Todo lo que es exterior al poeta mismo, es también ajeno a su poesía, y en ésta el sueño desaloja siempre, en lo posible, a lo vivido. Ella tiende a lo quimérico y lo misterioso. Está hecha de impresiones aladas, que truecan lo percibido en fantasías, y de efusiones íntimas que persiguen imágenes irreales. Elimina así el poeta, de su mundo, cuanto le es impropio. En su obra aparece únicamente él, y no en lo casual y adventicio sino sólo con su alma y con la hechicería de los sueños.

En su primer libro, *Soledades* (1902, datado 1903) dedica Antonio Machado varias composiciones al amor; pero allí siempre la amada, desdeñosa o imposible, lejana o muerta, es una ilusión, un fantasma. No es fácil entrever siquiera en esa poesía una figura distintamente caracterizada con rasgos precisos. Son diversas las que en ella asoman o pasan, pero ninguna se perfila o dibuja con aspecto particular: todas son formas vagas y confusas que sólo dejan la impresión de su presencia desvanecida.

Una de las primeras a que alude el poeta era ya desaparecida en la muerte cuando se la menciona. Apenas se nos dice de ella que el aire de la mañana recuerda su «veste blanca» y su nombre, y que en la montaña queda el «eco» de sus pasos. Ya nunca la verán los ojos, aunque siempre el corazón la aguarda *(Poesías Completas,* XII). ¿Es la misma o es otra ésa que en el crepúsculo del ocaso cuando en el cielo apunta la primera estrella, engaña,

con ilusión defraudada, en el encuentro callejero, la sorpresa del amante solitario y vagabundo? «¿Es ella? puede ser...» (Id., XV). Otra vez aparecerá efectivamente «ella» en la bendita soledad, pero no será entonces más que una «sombra» (Id., XXIII), y será también sólo una «ilusión velada», con la mano como una rosa blanca sobre la negra túnica, la que atraiga en su busca al poeta al atrio de la iglesia, donde se eternizan los mendigos harapientos, de viejos mantos y de rotas capas (Id., XXVI).[1]

A juzgar por estas y otras referencias semejantes, se creería que para Antonio Machado la mujer es sólo una fuente de emoción lastimera. Todo en su amor y en sus amores parece íntimo, delicado y triste.

Sin embargo también conoce la sed y la embriaguez de la sensualidad que amarga. Discretamente lo dice en versos de sentido un tanto enigmático, y no podría hacerlo de otra manera, sin miramiento y recato, porque así falsearía su ingénito decoro. Es la suya una sensualidad que se impregna de ternura y de gracia. En el estremecimiento de la carne le palpita el alma arrobada en sueños alucinadores. Son los ojos vivos de una mujer morena y ardiente, y es el gesto desdeñoso de otra pálida que parece buscarlo y esquivarlo al mismo tiempo, lo que en él provoca una voluptuosidad que trasciende a efusión idolátrica y a arrebato compasivo (Id., XL y XVI).

Son excepcionales en el primer libro de Antonio Ma-

---

1 Ramón del Valle Inclán recordó seguramente en la *Sonata de Primavera* esta composición de Antonio Machado: «Cuando volví al Palacio hallé a María Rosario *en la puerta de la capilla* repartiendo limosna entre una corte de *mendigos* que alargaban las manos escuálidas bajo los *rotos mantos* Yo sólo distinguía *sus manos blancas*: el cuerpo era una *sombra negra*»

chado las páginas en que se manifiesta, o más bien apenas se descubre, esa concupiscencia. A las dos composiciones aludidas, que hacen de la mujer la causa inmediata de la incitación carnal, pueden agregarse otras dos en que esa incitación proviene sea de la naturaleza lujuriante o de una camaradería perturbadora (Id., XLII y XXVIII). Es de notar que en este último caso el mismo poeta se revela descontento contra el desorden a que ha sido arrastrado por la ocasión, y que siempre asocia y sobrepone al incentivo de la sangre, que se disimula, imágenes de poesía y belleza, que lo cohonestan y lo ennoblecen.

Nada es grosero o torpe en estas composiciones eróticas. Sorprende, al contrario, cómo en ellas las impresiones de los sentidos se funden y confunden con ideales figuraciones de correspondencias misteriosas. Estas, ciertamente, no motivan la excitación sensual, pero la transforman y la acendran. La imaginación y el sentimiento prestan, a la realidad palpable, el prestigio de lo soñado, de lo indefinido, de lo infinito. Así en los versos del *Inventario Galante,* el poeta ve en los ojos de la amada negras noches de verano, de cielo negro y bajo, sin luna, con el chispear de las estrellas a orillas del mar salado, y en su carne morena, los requemados trigos y el suspirar de fuego de los campos maduros, y hace de ello el deleite que lo embriaga con la canción que deja cenizas en los labios (Id., XL). Poéticamente identifica el deliquio del amor a la embriaguez del sueño. Dice en estos mismos versos:

**de tu mirar de sombra**
**quiero llenar mi vaso.**

Repite en otros:

> Nosotros exprimimos
> la penumbra de un sueño en nuestro vaso
>
> (Id. XVI).

El sueño es para Antonio Machado la quintaesencia del amor, lo que en éste pone el amante, no la amada.

Hay en *Soledades* una página curiosa, de singular interés, que tiene sin embargo un motivo común, y que por esto mismo revela, en su originalidad privativa, la idiosincrasia del autor. Son no más que unos pocos versos que dicen la exaltación repentina que, a su paso, produce, en casual encuentro, una mujer desconocida. Nada se sabe de ella: no se hace más que verla un momento: es sólo una visión fugaz que aparece y desaparece con la rapidez del relámpago, pero, como la fulguración del rayo en la negrura del cielo, deslumbra y estremece profundamente el alma. No es el amor, sino a la vez su presentimiento, su anuncio y el temor o la certeza de no poder lograrlo, o más bien es el amor que se presiente, que podría ser, que se querría que fuese, y que no será. Baudelaire, en el soneto *A une passante*, prorrumpe:

> O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

y recuerda, casi con las mismas palabras, la exclamación de Senancour, en situación idéntica: «O femme que j'aurais aimée!» José Martínez Ruiz, probablemente inspirado en *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, atribuye a Azorín, su «pequeño filósofo», una perplejidad juiciosa ante «esas mujeres» que, sólo con ser vistas, hacen pensar en lo infinito. Señala Antonio Ma-

chado en la mujer que así lo fascina varias particularidades que, todas, tienen algo misterioso: la actitud huraña en los encuentros frecuentes, el gesto despectivo, la palidez del rostro, el negro manto en que se envuelve: es ella una sombra luctuosa, que atrae y subyuga con la evidencia de una desazón permanente, y que se encierra y aparta en el secreto de su vida ignorada. ¿Qué enigma hay en ella? ¿Qué es lo que ella busca en la calle, sola, de noche? Parece la víctima errante de un amor desdichado. No acierta el poeta a explicarse de otro modo su inquietud recelosa. Un ciego impulso de compasión y de halago, que es a la vez doloroso y voluptuoso, lo conmueve hondamente. La compasión se le hace acariciadora y sensual para la belleza atormentada, y le brota de lo más íntimo y oscuro una ansia de acercamiento, de fusión, que no distingue entre alma y cuerpo, y le anticipa, en el mismo deseo, la amargura de los amores carnales:

Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios...

Podría entenderse, —claro está—, que la amargura en este caso proviene de que la mujer es retraída y hosca, pero son del todo otras las condiciones en los versos del *Inventario galante,* y es, también allí, un gusto de ceniza, el que le pone la concupiscencia en la boca.

En la poesía de *Soledades,* riquísima toda ella en sensaciones e imágenes sensitivas, son raras las notas de amor carnal. La realidad se le resuelve a Antonio Machado en sueños; y no escapan a esta suerte ni el amor ni la mujer. El no necesita que la amada lo acompañe a su lado, y lo más a menudo la deja lejos de sí, porque le basta que la imaginación se la finja,

atrayente inaccesible, a su modo y a su gusto. En la esperanza y en el recuerdo puede contemplarla mejor, sin estorbos ni contrariedades, más íntima y cordialmente que en su presencia. Ella es, de esta manera, más suya: nada la separa de su corazón; nada la hace distinta a sus deseos. Nunca es una criatura de carne y hueso tan acomodaticia, tan complaciente, como un fantasma a quien se presta alma y vida en sueños. Y al fin y al cabo ¿qué sabe uno de lo más hondo y secreto de un corazón ajeno? El amor junta, entrelaza dos vidas, tal vez para siempre, y sin embargo siempre, hasta en el frenesí de la pasión compartida. los enamorados son, uno para el otro, un misterio. ¡Desgraciados los amantes que, desilusionados, creen que se conocen plenamente! Su amor ha muerto, y, —lo que es peor—, parece haber sido sólo un engaño, porque él aspira siempre a lo imposible, a lo infinito, que sólo puede esperarse de lo que se ignora.

Algo de esto presume o presiente ya en *Soledades* Antonio Machado. Más adelante, en el *Cancionero Apócrifo*, lo expondrá alambicadamente como filosofía de su ingenioso maestro Abel Martín. Entre tanto hace de la amada, en su poesía de amor, una vaga figura ideal, sin fisonomía propia, y sobre ella derrama una ternura y una tristeza deliciosas. Ella es el objeto de su exaltación emotiva. No tiene otro destino, y llena ése cumplidamente, no tanto por lo que ella es, cuanto por lo que el poeta le atribuye. Ella es la arcilla blanda en que él modela un fantasma animado que sólo vive en su mente. ¿Qué importa cómo sea ella en realidad? Ni aun sabe de ella el poeta si es el motivo eficaz de su amor, quién lo produce y excita, o si al contrario su función y su destino es apagarlo y extinguirlo.

Así, a la compañera inseparable, que unida a él atraviesa el desierto de la vida, le pregunta:

> **¿Eres la sed o el agua en mi camino?**
>
> (*Soledades*, XXIX).

Repetidamente llama Antonio Machado «esquiva y compañera» a su amada. Con fruición la evoca lejos y apartada. La acaricia sólo con el pensamiento. Dice el deseo ardiente, pero nunca el placer, del beso El amor se le convierte en embriaguez de sueño, y se le hace triste o amargo, pero nunca dichoso o alegre. Es el amor de su corazón que se complace en recogimiento de la soledad. Por eso el primer libro del poeta se llama *Soledades*.

Duplica el número de las composiciones de ese libro, pero apenas cambia algo en el carácter de su poesía, cuando lo reedita unos cinco años después, con el título alargado, *Soledades, Galerías y otros Poemas* (1907). El cree, y ha escrito en el tomo de sus *Páginas Escogidas* (1917), que en lo nuevo, que agrega, todo es idéntico a lo anterior, ya conocido. Se engaña en esto: hay una diferencia importante, que anuncia e inicia la transformación que se producirá radicalmente más tarde, en su obra *Campos de Castilla* (1912). En las primeras *Soledades* la realidad cuenta sólo como elemento de sueño: carece de consistencia propia; se disipa en figuraciones imaginarias; desaparece, o más bien dicho no aparece nunca. En la reedición de 1907, sin llegar a imponerse y dominar, se muestra a lo menos claramente, y retiene la atención, y es a veces motivo de nostalgias y melancolías. Allí están el poeta mismo, que anda mal vestido y triste, por la calle vieja, frente a la arruinada casa de la novia querida: y la

madre, con sus macetas de albahaca y hierbabuena; y el hermano, que vuelve, tras larga ausencia, a la familia, y es un extraño en ésta; y el patio de la mansión paterna, con recuerdos infantiles; y la reja de la novia, que aguarda, frente a la plaza, entre la iglesia sombría y la tapia blanquecina de un huerto de cipreses y palmeras; y la abierta sepultura a que se baja el cuerpo de un amigo; y un naranjo y un limonero de la rica Andalucía, ateridos en tiestos de Castilla; y que brilla en su corbata... (*Soledades, Galerías y otros Poemas,* LXXI, VII, X, IV, LIII, LXXXI). Allí hay en fin una poesía particularizada con las *Orillas del Duero,* que se adelanta a los temas de *Campos de Castilla* (Id., IX). Incuestionablemente aunque Antonio Machado afirme lo contrario algo ha cambiado su poesía de una a otra edición. [2]

Como para los demás, ella se ha hecho para el amor más precisa, más directa, más clara, en las impresiones de los sentidos y en el sentimiento. Ya no cierra el poeta los ojos para sumirse en lo íntimo. Sigue prefiriendo siempre para su obra lo puramente imaginario a la realidad percibida, pero algo de ésta pone ahora en sus versos cuando en ella siente reflejada una emoción o prendido un recuerdo. Así, entre otros, cada uno de los ejemplos citados, que no son los únicos. Bien dice Antonio Machado que

2 Indico los números de las composiciones según la cuarta edición de las *Poesías Completas* hecha en Madrid por Espasa-Calpe en 1936, que es la última realizada en vida del autor En la primera parte de este trabajo me he referido indistintamente a las composiciones de *Soledades* y de *Soledades, Galerías y Otros Poemas* cuando no había razón para separarlas Así *Amada, el aura dice.* e *Inventario galante* son composiciones que aparecen por primera vez en la segunda edición, de 1907, y no hago diferencia entre ellas y las que figuran en el tomo de 1903. Espero que no se vea en esto una confusión de parte mía

> El alma del poeta
> se orienta hacia el misterio
>
> (Id., LXI).

y que

> De toda la memoria sólo vale
> el don preclaro de evocar los sueños
>
> (Id., LXXXIX).

Sueño y misterio es y será siempre toda verdadera poesía íntima. No puede la suya ser otra cosa.

Acaso en ella ninguna composición tenga, antes de *Campos de Castilla,* la consistencia exterior, la claridad, la precisión palmaria del cuadro lugareño en que resalta, frente a la plaza desierta, entre el paredón sombrío de una iglesia ruinosa y la tapia blanquecina de un huerto de cipreses y palmeras, la casa de la enamorada, con la reja en que ella está esperando a la hora de una cita. Todo es nítido en la sencillez de esa descripción primorosa. (El autor ha corregido para el libro la única nota rara que afeaba la redacción primitiva publicada en «Helios»: antes: «y los cristales turbios que empañan»; ahora: «ante el cristal que levemente empaña»...) Pero no se trata sólo de una descripción objetiva: su remate, que es lo que más importa, es de otra índole. Si está la primera parte hecha toda ella de humildes sensaciones de forma y de color, la segunda encierra, en cambio, bajo su aparente espontaneidad, la insinuación de un sentimiento complicado y una imagen etérea de cosa impalpable. La amada esperará esta vez en vano tras la reja; no acudirá a ella el galán, porque la primavera que llega, incorpórea y vaga, como una caricia de luz en el aire,

lo tienta y aparta con la indefinible seducción de su presencia maravillosa:

> Me apartaré. No quiero
> llamar a tu ventana... Primavera
> viene; su veste blanca
> flota en el aire de la plaza muerta;
> viene a encender las rosas
> rojas de tus rosales... Quiero verla...
>
> (Id., X).

A la dicha del amor, que es permanente, continua, de todas los días, el poeta prefiere una vez el goce de sentirse envuelto en el efluvio de la naturaleza renacida. No por eso deja de amar, sino que el amor, que es lo mejor de su vida, no es todo en ésta. Lo más querido cede así al encanto imprecisable de un momento pasajero. La primavera, que todo lo penetra, que en todo se difunde, que está en todo, adquiere ser y forma particular como criatura quimérica en la imagen etérea, inaprensible, que hace de ella una hermana digna del alba en *Nuits de Juin* de Víctor Hugo, y de la noche en *Recueillement* de Baudelaire.

Más poder que la primavera y la naturaleza tienen, sobre el amor, el tiempo y el olvido. Lo dice Antonio Machado en la composición titulada *Elegía de un madrigal,* que es como la anterior, un apunte sagaz de experta psicología. El canto se hace en ella silencioso recogimiento, sorda reflexión emotiva. Relee el poeta en horas de hastío sus viejos versos de un amor lejano; intenta así distraer su aburrimiento. Ni busca ni espera otra cosa de su lectura; pero de pronto encuentra en ella una mención elogiosa para la rubia cabellera de la antigua amada, y quiere entonces representarse vivamente ese pelo, que él admiraba con pasión





y hechizo. En vano se esfuerza por lograr una imagen patente de lo que fue un tiempo objeto de su culto. Bien sabe, por supuesto, que era el cabello copioso, largo, ondulado y rubio, como lo ha consignado en sus versos, pero esa noción abstracta ni reanima en su memoria un recuerdo efectivo, ni despierta en su pecho la emoción perdida. ¿Será que irremisiblemente ha muerto en su vida todo su pasado? ¿Hasta lo que más quiso antes en ella? Amargamente piensa que ni siquiera puede evocar, a manera de sueño, la sombra de su amor disipado.

> Y un día —como tantos—, al aspirar un día
> aromas de una rosa que en el rosal se abría,
> brotó como una llama la luz de los cabellos
> que él en sus madrigales llamaba rubias olas,
> brotó porque un aroma igual tuvieron ellos...
>
> Y se alejó en silencio para llorar a solas
>
> (Id., XLIX).

Se engañaba, pues, el poeta apático: bajo el olvido aparente, conserva el alma el tesoro oculto de sus venturas y desventuras, sólo que más que el ahinco de la voluntad, logra reanimarlas una impresión ligera y casual de los sentidos: en este caso la fragancia de una flor. Más adelante comprobará Antonio Machado, una y otra vez, con renovada experiencia, esta verdad. En alguno de los *Proverbios y Cantares*, en *Los ojos* y en *Esto soñé*, de las *Nuevas Canciones*, volverá sobre el tema insistentemente, con variaciones distintas, (CLXI, CVIII, CLXII). Habrá comprendido entonces que no muere del todo lo que parece olvidado, y que tal vez todo lo que fue perdura en lo presente y se prolonga a lo futuro. Es cierto que ahora escribe:

Un día es como otro día:
hoy es lo mismo que ayer

(Id. LV, *Hastío)*.

y también al contrario:

Hoy dista mucho de ayer,
¡Ayer es nunca jamás!

(Id. LVII, *Consejos*).

Pero después repetirá sin cansarse y casi hasta el cansancio, con más agudo pensamiento:

Hoy es siempre todavía

(*Nuevas Canciones*, CLXI, VIII).

No es la agudeza del pensamiento lo que principalmente distingue la obra de Antonio Machado en su primer libro. Asoma en él apenas; se manifiesta bastante más en *Campos de Castilla*, y finalmente, con el *Cancionero Apócrifo*, las *Nuevas Canciones* y, en grado sumo, con *Juan de Mairena*, se hace característica y dominante lo mismo de su verso que de su prosa. Son cualidades prominentes del poeta en las producciones de su juventud la sensibilidad más delicada y una imaginación vaga unas veces, clara y nítida otras, que reproduce aspectos e inventa figuraciones de las cosas, con lo más típico y esencial de ellas, como las crean los sueños.

¿Hay en la poesía antigua y moderna, española o extranjera, nada más rico de ternura, y más diáfano y sutil de expresión, que esta estrofa de sólo seis versos, dedicada al mirar inocente de unos ojos candorosos de mujer?

Yo sé que no responden a mis ojos,
que ven y no preguntan, cuando miran,
los vuestros claros. Vuestros ojos tienen
la buena luz tranquila,
la buena luz del mundo en flor, que he visto
desde los brazos de mi madre un día.

(Id. LXVI, *Si yo fuera un poeta*).

Nada aparentemente más sencillo y lúcido que estas pocas palabras. Llama a eso el mismo poeta «una estrofa de agua» y dice que es

como en el mármol blanco, el agua limpia.

Hace así dos veces del agua término de comparación para ese madrigal exquisito. Examínese éste con atención, y se verá que no es sencillo, sino, al contrario, complejísimo, el sentimiento que lo inspira, y que, para insinuarlo, se ha recurrido a una técnica preciosa de imágenes imprecisables. Se habla allí de unos ojos que no responden ni preguntan; se dice de ellos que tienen la buena luz tranquila que lucía sobre el mundo en flor; se pondera que ésa es la luz que el poeta vio, en su extrema infancia, desde los brazos de su madre. Y todo eso no es más que una manera de querer significar el encanto inefable de un mirar ingenuo que nada pide a la vida, porque ignora todavía las inquietudes y promesas del amor. Siente el poeta la seducción de esa inocencia en la mujer; mira a ésta con requerimiento amoroso, pero sólo encuentra en ella el seguro sosiego de un alma imperturbable, y asocia, con veneración, el sentimiento que recibe de la doncella que él amaría, a la impresión de sorpresa y curiosidad que todo pudo producirle cuando sólo era un niño pegado al regazo materno, y cuando,

por lo mismo, todo lo asombraba, porque todo le era nuevo y nada comprendía. Comprende él ahora perfectamente, como hombre experto en amoríos, cuanto vale esa ignorancia virginal de toda intención amorosa, y por eso, para exaltarla, evoca lo más limpio y lo más puro, en la primera luz que vio de niño, sobre las cosas, confundida en su recuerdo o en su pensamiento, con la santa presencia de su madre. Visión de luz, mundo en flor, culto de recuerdo filial, tales son los elementos que Antonio Machado ha reunido, en leves representaciones, para infundir por ellas, en la poesía, la ternura que emana de la mujer inocente y de su delicadeza de virgen.

Así, pues, el primer libro de Antonio Machado, *Soledades* y *Soledades. Galerías y Otros Poemas*, escrito entre los veinticuatro y los treinta y dos años de edad, obra de su plena juventud y su acercamiento a la madurez, está naturalmente inspirado, en gran parte, en el amor. En él canta además la naturaleza y el hastío. Su hastío es indiferencia y apatía para todo cuanto entra en su vida sin llegarle al corazón: es una manera de sentir con desgano y pesadumbre lo que no le permite arrancarse a la realidad. De la naturaleza, o toma aisladamente unos pocos detalles para expresar por ellos algo íntimo, o hace con esta misma intención paisajes quiméricos. El amor es siempre, en su poesía, exaltación estéril, que espera todavía o que ya desespera, y le brinda únicamente la dicha de ilusionarse o le rememora viejos recuerdos perdidos. La amada en ella no es más que una sombra distante o ausente, sin fisonomía clara, de la que sólo retiene un rasgo o un gesto. Celebra el poeta con frecuencia la embriaguez que se debe a lo imaginario, y canta con dejos de melancolía o de amargura lo verdaderamente vivido. El

tono de la emoción es siempre de tristeza o de congoja, pero nunca pasional. Dice de su juventud que no la vivió nunca, y de ella sólo añora no poder volverla a soñar:

¡Juventud nunca vivida,
quién te volviera a soñar!

(Id., LXXXV).

Hasta el enternecimiento del amor se le figura facticio, falto de causa real, como producido por la fruición del propio sentimiento, y así repite de su «mal de amor»

que llora y canta sin pena

(Id., XXXIX).

y

que sabe llorar sin pena

(Id., XLV).

Evidentemente el poeta dirige en su poesía su atención a su íntimo sentir y descuida a la criatura, ideal o idealizada, que le sirve de ocasión o de pretexto para enamorarse o tenerse por enamorado y complacerse en sí mismo y en los deliquios de su amor. Conviene retener esto porque es singularísimo, y también porque después, en el *Cancionero Apócrifo* de Abel Martín, esa actitud curiosa adoptará las formas sistemáticas de una filosofía escéptica.

## II

*Campos de Castilla,* la segunda obra de Antonio Machado, no canta amores y dice apenas algo del amor. Dice desde luego, en el *Retrato* del poeta, que éste, ni seductor ni donjuanesco, aunque desaliñado en el vestir, ha amado «cuanto ellas pueden tener de hospitalario», lo que no es decir poco. No es una jactancia ni de grandes ni de fáciles conquistas, sino la confesión modesta de un fuerte gusto sentimental y sensual. La sentimentalidad sabe llegar por el mimo al deleite, y la ternura compasiva se hace acariciadora y muelle.

Se publicó este nuevo libro en 1912. En 1906 había obtenido Antonio Machado, por concurso, una cátedra de lengua francesa en el Instituto de la Segunda Enseñanza, y se radicaba, al año siguiente, para desempeñarla, en Soria, donde buscó hospedaje en casa de una viuda que lo daba a unas pocas personas para poder sustentarse con su familia. Transcurrido un año, llegó allí Leonor Izquierdo Cuevas —hija de la hospedadora—, que había estado viviendo ese tiempo alejada, con otros parientes. Debió de conocerla Antonio Machado hacia setiembre u octubre de 1908. En julio de 1909 se casaba con ella. Algo raro hubo en el casamiento; en carta escrita mucho más tarde manifiesta Antonio Machado que la ceremonia fue para él una pesadumbre («La ceremonia fue entonces para mí un verdadero martirio)». Tenían él treinta y cuatro años, y ella, dieciséis: le doblaba, pues la edad. Ella era menuda, rubia, de ojos azules. En la revista «Cuadernos Hispanoamericanos» de setiembre-diciembre de 1949 se reproduce una fotografía de los recién casados. Ella, de pie, le lleva apenas la cabeza al poeta,

que está sentado. A juzgar por ese retrato, hay en la novia una expresión de enérgica voluntad, que nunca tuvo su marido. Vive el matrimonio dos años de felicidad sin historia. El llamaba a su esposa «mi niña» y solía salir con ella a paseo, de la mano, por las afueras de la ciudad. Aunque no era religioso, la acompañaba a la misa mayor.

De esta vida matrimonial nada trasciende, a lo menos directamente, a los versos de *Campos de Castilla.* Entre 1907 y 1911 había estado el poeta ocupado en la composición de las poesías que forman este libro. Los pocos meses del noviazgo y los dos primeros años del matrimonio corresponden a este tiempo.

Lo que atañe propiamente al amor en esa obra son dos únicas estrofas breves incluidas en la sección de *Proverbios y Cantares.* Dice una de ellas:

Cosas de hombres y mujeres,
los amoríos de ayer,
casi los tengo olvidados,
si fueron alguna vez.

(Id, CXXXVI, XXII).

Raro parece que así desdeñe ahora los amores que fueron el sueño de su vida, quien antes los cantaba con íntima delectación y todavía en su *Retrato* confiesa haberse entregado con gusto al atractivo femenino. Poco representa en la poesía de Antonio Machado ese cantar: es en ella de ínfima importancia, y bien pudiera pasarse por alto; pero, aunque sea de escaso o ningún valor poético, si para uno mientes en el aire de ligera espontaneidad que su forma ofrece, en seguida advierte que esos versos, como improvisados al descuido, resultan de un tipo o un arte sutil e

intencionado. A las propias aventuras, para quitarles significación, las llama el poeta despectivamente «cosas de hombres y mujeres» y «amoríos». Dice de éstos que son «de ayer», y de este modo los aleja de sí, y al mismo tiempo los desdeña, y así recalca su indiferencia. Agrega todavía que los tiene «casi olvidados», lo que implica a la fuerza que algo los recuerda, y concluye sin embargo, con cierta impropiedad contradictoria, que ni siquiera sabe si existieron. Afirmar de lo que fue, que es lo mismo que si no hubiera sido ¿no es la mejor manera de renegar de ello y reducirlo por consiguiente a la nada?

Acaso deba explicarse este inesperado alarde, que no se aviene con los anteriores embelesos, como una treta del novio o del marido, para convencer, a la que es dueña actual de su corazón, de que éste nunca perteneció antes a ninguna otra. Es verdad que los amores muertos dejan a veces malos recuerdos y uno trata de imaginarse que se engañaba cuando creía querer, sobre todo si de nuevo se ha enamorado; pero ningún resquemor denuncian, sino al contrario dulces nostalgias, los amores vivos y muertos que había cantado el poeta en *Soledades*. Que Antonio Machado era capaz de resolver el sentimiento en vanas quimeras, cuando no bastaran a patentizarlo sus poesías anteriores, lo confirmarían plenamente las paradojales ideas que él presta a su ingenioso maestro Abel Martín.

Y no es otra cosa lo que él mismo declara, con irónico gracejo, en la segunda estrofa de los *Proverbios y Cantares* aludida antes que reza:

Las abejas, de las flores,
sacan miel, y melodía,
del amor, los ruiseñores.

Dante y yo — perdón, señores —,
trocamos — perdón, Lucía —,
el amor en Teología.

(Id., CXXXVI, XXV).

Este hacer «teología» con el amor, declarado así, en tono ligero, como de burla para su propia actitud, ¿no será otra manera de querer quitar importancia, ante la novia o esposa, a las demasiado patentes muestras de sentimentalismo y enamoramiento de su poesía anterior? Porque en verdad, ni era entonces ni había sido antes el amor, en su obra de poeta, objeto de raciocinio o de pensamiento agudo o profundo, sino de emoción viva y soñada. Apenas si en los versos de *Soledades* se preguntaba si era la mujer la «sed» o el «agua» de su pasión amorosa. Casi no había hecho en ellos más que repetir una y otra vez que la amada es una sombra y el amor es un sueño, y no parece juicioso que sin propósito escondido, llamara a eso «teología», como si fuera lucubración arcana, oscura y enmarañada.

Mientras de este modo aparentaba Antonio Machado en sus versos desentenderse del amor y divertirse con desembarazada libertad en irónicas ocurrencias, aquél entraba en su vida como nunca lo había hecho antes, y lo conducía al matrimonio.

Es posible y probable, pero no seguro, que aluda en *Campos de Castilla* a la que había de ser su novia una composición (de 1909, según la primera edición de las *Poesías Completas,* 1917) titulada *En tren* y perteneciente a un grupo de *Humoradas*. Da en ella el poeta las impresiones de un viaje, que ha de ser de regreso de Madrid a Soria. Cuenta allí cómo viaja, siempre ligero de equipaje, en su vagón de tercera, y

cómo nunca duerme en el camino, distraído en sueños, con el traqueteo de la marcha. Desabrido, pondera el «placer de alejarse» de todo, y lo molesto de llegar sea donde sea. De pronto fija la mirada en la plácida hermosura virginal de una monjita que va en el mismo coche y

> tiene la expresión serena
> que a la pena
> da una esperanza infinita;

y piensa como Hamlet, desilusionadamente:

> ¡Todas las mujeres bellas
> fueran, como tú, doncellas,
> en un convento a encerrarse!

¿Qué es lo que inspira estas melancólicas palabras? ¿Será un resabio caprichoso de romántico descontento? ¿Será la desolación amarga de una existencia gastada en vanos desarreglos? Toda la composición denota desapego, fastidio, hastío. No sería juicioso admitir o suponer en ella un propósito insincero. Es de creer por lo tanto que la causa de ese voto compasivo sobre el destino de las mujeres delicadas responde verdaderamente a lo que irrumpe en seguida en su meditación dolorosa:

> ¡Y la niña que yo quiero,
> ¡ay! preferirá casarse
> con un mocito barbero!

(Id., CX).

La condición modesta de la familia permite sospechar que no era ni imposible ni extravagante el interés de la futura novia por un pretendiente de baja ca-

tegoría social. De ser el hecho cierto, sería ésa la única referencia, en la obra poética de Antonio Machado, a la que sería después su esposa. El no la cantó viva a lo menos para el público; pero habría de cantarla sublimemente después de muerta. La observación es importante y curiosa, porque revela pudor para lo íntimo en los sentimientos y en el trato personal mientras la muerte no los santifica.

No cerremos todavía el libro *Campos de Castilla.* Nada hemos hallado en él que seguramente corresponda a la vida amorosa de Antonio Machado, y muy poco o nada que revele su pensamiento en orden al amor en las dos únicas estrofas de los *Proverbios y Cantares* que algo dicen de él. Una de las composiciones del libro *Pascua de Resurrección,* que no es personal por su tema, lo es mucho por la sensibilidad que la inspira y la impregna. El poeta, afligido por las penurias de los pobres labriegos en las áridas tierras de Castilla, exhorta allí a las doncellitas al amor con el incentivo de la primavera que se inicia. Quieren esos pocos versos de conmiseración apenada lisonjear, con promesas de ventura, un destino desgraciado. El amor se ofrece en ellos a las juveniles «entrañas» de las «madrecitas en flor», como una sonrisa pasajera de la vida. La composición querría ser alentadora y es triste. Cuando Antonio Machado busca un alivio de entrevista felicidad, contra el infortunio de las campesinas condenadas a una existencia dura y trabajosa, acierta sólo a pensar en el amor. No concibe otra dicha posible para ellas, porque es la sola que él aprecia fuera del sueño y del arte. Pero al mismo tiempo sabe que esa ventura es corta y fugaz en la vida, como la primavera en el año. De los hijos, mientras sus madres puedan tenerlos en sus brazos, recibirán éstas

su mayor alegría pero ellos después hombres sometidos a la misma férrea fatalidad que ha pesado sobre sus padres.

¿No han de mirar, un día, en vuestros brazos,
atónitos, el sol de primavera,
ojos que vienen a la luz cerrados,

y que, al partirse de la vida, ciegan?
¿No beberán, un día, en vuestros senos,
los que mañana labrarán la tierra?

No es por cierto muy halagadora esa perspectiva de un contento efímero para una existencia de cargas y afanes permanentes. Es claro que el poeta no ha escrito esos versos para las campesinas a quienes los dedica. Ellas son el motivo del canto, pero no pueden ser su público, porque no los comprenderían. Interesa, pues, la composición, no por lo que finge ofrecer a las míseras labradoras castellanas, sino porque pone de manifiesto el sentir de Antonio Machado, para quien el amor es, en la desgracia, la única ilusión posible de felicidad. Interesa también, y sobre todo, en otro sentido, por su belleza hecha de impresiones las más sencillas y naturales (campo verdeante, manantial de piedra, sol de primavera, etc.) y de imágenes que estilizan el pensamiento en figuraciones primorosas (arco de la vida, agua que ríe y sueña, madrecitas en flor, cigüeñas garabatosas, etc.).

## III

En 1911, con la subvención que le asigna la Junta de Ampliación de Estudios, se traslada Antonio Machado a París para perfeccionar su conocimiento del

idioma que enseña y para asistir al mismo tiempo a algunos cursos de conferencias filosóficas y literarias. Lleva consigo a su mujer. Allí la noche del 13 de julio, víspera de la magna y siempre tumultuosa fiesta nacional, ella tiene sorpresivamente un vómito de sangre. Es difícil o imposible por el momento encontrar un médico. El día 15 la enferma es conducida a un sanatorio. En setiembre regresan marido y mujer a Soria. En un cochecillo de manos saca Antonio Machado a su «niña» por las calles de Soria, hasta los alrededores, para que respire mejor que en la ciudad. Ocupa, en fin, por ella una casita con jardín; pero todas sus atenciones y desvelos fracasan con la persistencia y agravación del mal. Ella muere el 1º de agosto de 1912, a los trece meses de haberse revelado repentinamente la enfermedad. Antonio Machado abandona a Soria lo más pronto que puede, y pasa de Castilla, donde vivió desde niño, a Andalucía, donde había nacido.

Unos cinco años después, en 1917, la Residencia de Estudiantes publica la primera edición de las *Poesías Completas* de Antonio Machado. En ese volumen incluye el poeta un corto número de composiciones dedicadas a la esposa muerta, y alude a ella incidentalmente en otras, de temas diversos, con sobresaltos y recuerdos que brotan de asociaciones imprevistas. Nada es, por supuesto, nuevo en el dolor de esas poesías. Siempre la muerte de la mujer amada fue motivo de canto para los poetas apenados. Dante y Petrarca en Italia y en España Garcilaso de la Vega son ejemplos típicos y preclaros de ello. Casualmente al mismo tiempo que Antonio Machado también lloraban ese duelo Francisco Villaespesa y Amado Nervo. Lo había hecho pocas décadas antes Federico Balart. Llenaron és-

tos con su lamentación todo un libro: *Dolores, In memoriam, La Amada Inmóvil.* Más contenido Antonio Machado, es también más hondo y fuerte en el sufrimiento que Federico Balart y Francisco Villaespesa, y no menos emotivo que Amado Nervo.

Sobre el libro de Federico Balart escribió alguien horrores: es muy posible que él se deba menos al cariño que al remordimiento, y es indudable que peca de artificioso y declamatorio; pero a pesar de una y otra cosa, impone respeto, aunque sólo sea por unas pocas explosiones de intensa amargura que se destacan vivamente como flores de sangre en la hojarasca marchita de esa corona fúnebre. Poco significa para un incrédulo que el autor se ofrezca a los eternos suplicios del infierno por la salvación de la que fue su esposa: para un creyente católico no puede haber abnegación más heroica:

Si ha de perderse un alma, toma la mía.

En toda la tradición multisecular de la Iglesia, únicamente de San Pablo, encendido en el amor de Cristo, se conoce una actitud parecida. En lo puramente humano, en lo terreno, la posición de Federico Balart no ofrece nota alguna que la singularice. El pide y llama a la muerte:

¡Oh tumba solitaria y fría...
sin miedo y con amor llamo a tu puerta!

desecha todo consuelo, se resiste al olvido:

¿Decís que el tiempo calmará mi duelo
y el eco extinguirá de mi querella?
Pues bien, por eso sucumbir anhelo:
¡porque quiero morir pensando en ella!

y se aferra al dolor con ansia inaplacable:

> Y no diera este amargo dolor profundo
> por todos los placeres que ofrece el mundo.

Son viejos lugares comunes, pero ni se han descubierto ni se han inventado otros, ni originales ni menos gastados, para lamentar la muerte de un ser querido. Es cierto, sin embargo, que la expresión es pobre, desmayada, sin aliento de emoción trágica, y más parece resultado prolijo de un esfuerzo laborioso que espontáneo efecto de un arranque afectivo. Uno recuerda por contraste los nítidos versos de Garcilaso de la Vega:

> No me podrán quitar el dolorido
> sentir si ya, del todo,
> primero, no me quitan el sentido.

No es endeble, en la obra de Francisco Villaespesa, el estilo. Ella corresponde a una época de renovación literaria caracterizada precisamente por el esmero de la forma, y aunque no sea este poeta de los que más y mejor se distinguieron con ese cuidado, algo tienen sus versos del gusto dominante en su tiempo. Al sentimentalismo romántico se junta en él la afición por la riqueza de las sensaciones. En la sensibilidad confunde el espíritu y la carne. Los sentidos nobles, — la vista y el oído, que reciben a distancia las impresiones de las cosas, — pierden mucho de su primacía sobre el tacto y el olfato, — de más directa afectación material. — en el campo de la poesía. Se hace ésta menos ideal, más humana, más atenta a lo instintivo y a los oscuros fenómenos de la vida interior. Da así entrada a toda clase de anomalías y desórdenes. En los

versos que Francisco Villaespesa compone a la muerte de su esposa hay, ciertamente, lamentaciones sentidas, pero choca la indelicadeza, por no decir la grosería, de su alarde egolátrico y de sus recuerdos sensuales, y desconcierta sobre todo el rápido olvido. Más que el amor que él siente por la muerta, exalta el que ella le profesaba. Tiene como una obsesión tenaz del tálamo con el cuerpo incitante.

en la nupcial blancura de las sábanas.

Evoca las manos acariciadoras, la cabellera olorosa, la piel cálida, los pechos agitados, los besos pasionales. Ni siquiera calla la impaciencia que le hizo rasgar los velos de la novia el día del casamiento. Sin embargo, recién viudo, ya no puede representarse claramente a su compañera: unas veces la ve de pelo castaño, y otras, de pelo negro. Ni esto es lo peor: ya sabe por experiencia que la boca de otras mujeres no apaga la sed que sufre por la desaparición de la amada. Quien así canta no es un marido respetuoso: es un amante impúdico.

Amante y no marido, fue Amado Nervo, y él también habla de halagos y deliquios sensuales, pero de tal manera impregnan su cariño y su dolor todos sus recuerdos e ilusiones que nada en éstos ofende la más severa exigencia del honesto recato. Lo que más distingue su libro es la inquietud, la desazón metafísica, por el destino de su amor roto. Naturalmente no puede menos que resignarse a lo irreparable, pero de ningún modo quiere admitir que todo acabe en la vida con la muerte, y que su corazón, que ama todavía, que seguirá amando siempre, sea al fin defraudado en su esperanza más generosa. El sólo pide lo que necesita

como parte de su propio ser, la criatura a quien se ha dado entero y sin quien su existencia no tiene objeto. El cree ver que todo en el universo proclama un orden maravilloso, lo mismo en el cielo que en la tierra, lo mismo en las estrellas que en las flores, y de ese concierto que obedece a leyes indefectibles en los mundos y en los átomos pretende inferir que su ternura amorosa no puede ser vana, y que de una manera o de otra él ha de reunirse a la que fue su compañera y es alma de su vida.

La obra de Antonio Machado es palmariamente más breve, más honda y más viril que esas prolijas lamentaciones de Federico Balart, Francisco Villaespesa y Amado Nervo. No hay en ella ninguna rareza. Todo es en ella puro y noble, sobrio y claro. Es la espontaneidad misma de la angustia que empieza a hablar después de haber permanecido largo tiempo callada en el silencio de la estupefacción. Estalla en un grito ahogado y baja en seguida al tono de una quejumbre contenida. No dice sino lo que todos han sentido y podido pensar en situación semejante, pero lo dice con maestría insuperable, todo compenetrado y fundido en ajuste indiscernible. Son igualmente naturales y trabajados el sentimiento y la idea, la imagen y la frase, pero el trabajo se disimula, por su misma eficacia, en el efecto logrado. Es evidente que los poetas no cantan con el ciego instinto de los pájaros. Siempre el verso, cuando es bueno, supone estudio y pericia.

El mismo año 1917 que se publicaban las *Poesías Completas*, escribía Antonio Machado, en el tomito de sus *Poesías Escogidas*, aludiendo a Soria: «Allí me casé; allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre», y repetía, casi con las mismas palabras: «allí me casé allí perdí a mi esposa, a quien adoraba».

En esas dos colecciones de sus versos figura una composición dedicada *A un olmo seco*. Es el canto de un árbol que está muriéndose y quiere revivir al influjo de la primavera. Tiene el tronco hendido por un rayo, podrido a medias, cubierto de musgo amarillento. No hacen ya nido en él los ruiseñores, y las arañas cierran con telas sus huecos para guarecerse allí. Ya no puede ser dudoso el destino del pobre árbol: será cortado por un leñador o arrancado por las tormentas: acabará en brasas de hogar o servirá de madera a un carpintero. Vive, sin embargo, todavía. Con la primavera le han brotado a una rama unas pocas hojas verdes. ¿Es simplemente una impresión de la naturaleza lo que inspira esa poesía? Tres versos finales, de claro sentido inmediato y de vaga insinuación misteriosa, desvían la atención del árbol seco para fijarla en el poeta:

Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

No es el próximo aniquilamiento de un árbol lo que aflige al poeta: es la inminencia de la muerte, que va consumiendo a su esposa. El espera todavía: quiere esperar lo que sabe que sería un milagro; abriga la esperanza de lo imposible: la afirma en la primavera, en la naturaleza. Después la muerte hará que, en la confusión, acuda, amarga y desesperadamente, a Dios.

Es cosa mil veces comprobada que, ante la muerte de un ser querido, los incrédulos de hondo sentimiento buscan su último recurso, contra la desesperación y el desconsuelo, en las mismas creencias que rechazaban, por infundadas o por absurdas, en el tiempo de su descreimiento y de sus lucubraciones tranquilas. Se

cuenta que Federico Balart se convirtió al catolicismo en ese trance. Es probable que poco o nada preocupara la religión a Francisco Villaespesa mientras pudo vivir a su gusto, desarregladamente, pero ante el cadáver de su esposa recurrió aturdidamente al cielo con lamentos y plegarias. Es muy distinto el caso de Amado Nervo. El no profesaba ningún culto positivo, pero tenía el alma religiosa. Era creyente a su manera, sin más idea clara que la de un orden espiritual superior, hecho de inteligencia soberana y de necesaria justicia. Nada tuvo que abdicar de su pensamiento para sentirse unido, a pesar de la muerte, a la que fue su amada en vida. Esto le permitió soñar, en la incertidumbre todo lo imaginable, o una correspondencia afectiva de la amada muerta con el amante vivo, o una final reunión de ultratumba en el seno de las almas dichosas.

Antonio Machado, hijo de un padre escéptico dado a burlarse tanto de la religiosidad fácil como de las supersticiones groseras, y además formado él mismo en la Institución Libre de Enseñanza, debía razonablemente oponer las mayores resistencias a los trastornos de su espíritu provocados por la falta de toda noción precisa frente al misterio de la muerte. En los *Proverbios y Cantares* y en las *Parábolas* de *Campos de Castilla* había jugado irónicamente con la idea de Dios. Es cierto que en esos mismos *Proverbios y Cantares* se había referido con respeto a Jesús, que supo andar sobre las aguas; pero en *La saeta* de las *Poesías Completas* desechaba con disgusto a Cristo crucificado, y al mismo tiempo creía comprobar maliciosamente que en nuestra época los «corazoncitos de Jesús» no encienden ya las llamas de amor en que ardieron, siglos atrás, los grandes santos de España. Era todo esto un juego de pensamiento ingenioso y travieso contra

las creencias corrientes. En lo más hondo y secreto de su alma, sin que él mismo lo supiera, algo de esas creencias vulgares persistía a pesar de su racionalismo agnóstico y sereno. Bien podía escribir, con el desengaño de la filosofía resignada:

> Saber, nada sabemos:
> de arcano mar venimos, a ignota mar iremos...
>
> *(Poesías Completas,* CXXXVI, XV).

Con eso entretenía su mente en la apacibilidad; pero cuando para él sonó la hora de un quebrantamiento profundo, no halló razón que le valiera contra la idea de un poder oculto, de una voluntad soberana sobre el destino de los hombres. Olvidó entonces lo aprendido en libros, lo meditado en ocios, lo absorbido en la atmósfera intelectual de la época, y sintió que se le disipaba todo eso en el pensamiento, y que imponía a su conciencia, con dominación irresistible, la idea de un Dios muy distinto al que había motivado antes sus reflexiones y chanzas. Era el Dios terrible de los desastres y las catástrofes. Antonio Machado se inclinó confundido, pero no sumiso, ante él. Nada pide, nada espera del cielo. En sus palabras de queja vibra un reproche rebelde, una protesta reprimida:

> Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
> Oye, otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
> Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
> Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.
>
> (Id., CXIX).

Será ésta la única vez que el nombre de Dios suene seriamente en la obra del poeta. Adviértase como a la

divina voluntad opone el amante abatido su resistencia. No es la rendición absoluta de Job cuando exclamaba: «El Señor lo dio, el Señor lo quita. ¡Bendito sea el nombre del Señor!» Hay un sordo resentimiento en ese dolor que llora lo irreparable. Para el poeta, el cuerpo inánime de la esposa, que él llamaba «su niña», es una acusación muda contra Dios.

No puede la estrofa ser más sencilla. Ella se compone de cuatro únicos versos, que son, cada uno, una frase completa. En todos se dirige a Dios el poeta; en todos repite su nombre, sea con la palabra «Señor» o con las palabras «Dios mío». Los cuatro versos, cada uno de manera diferente, dicen lo mismo: la inmensa pena del poeta anonadado frente a Dios impasible e inexorable. Todo es allí sencillo y grande y estupendo.

¿Es también todo perfecto? Acaso pueda señalarse en el lenguaje algún detalle de ligera impropiedad. Se dice que el poeta clama «otra vez» como si ya lo hubiera hecho antes y no sabemos que así haya sido. Se mencionan dos «voluntades», contrarias una a la otra, la de Dios, que se supone haber decidido la muerte, y la del enamorado, que se oponía a ella; pero ¿es realmente, estrictamente, la «voluntad» lo que en el poeta se resistía a la muerte de su esposa? ¿No sería más bien su deseo? ¿Es acaso lo mismo «querer» y «desear»? ¿Puede uno querer con «voluntad» que no se produzca lo que de ningún modo está subordinado a su arbitrio? Carecen de toda importancia estos reparos nimios. Es majadería detenerse en ellos cuando la misma inmensa angustia del poeta los explica y los justifica.

Conviene, en cambio, aunque sólo sea como compensación a las precedentes futilezas, señalar otra anoma-

lía de expresión, que es importantísima. En el último verso,

> Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar,

se rompe la concordancia obligada entre el sujeto y el verbo: el sujeto «mi corazón y el mar» es de tercera persona, y el verbo «estamos», de primera. Incuestionablemente la concordancia está rota; pero poéticamente esa ruptura es una maravilla. El corazón representa allí al poeta y lo representa bien, del mejor modo posible, porque lo identifica y lo reduce a lo que es el centro vivo de su dolor anonadante, y es por eso natural y plausible que sean él y su corazón confundidos el sujeto que determina la forma del verbo «estamos». Ese último verso, que iguala al poeta o su corazón con el mar siempre agitado y revuelto, en soledad sin fin, con tumulto inaplacable, da a la estrofa brevísima una repercusión de cosa infinita.

Es difícil resignarse a la ineludible fatalidad. Contra los más fuertes argumentos de la razón, contra la evidencia misma, siempre una esperanza persiste, que no ceja en su empeño y sabe encontrar motivos para lo imposible en nuestra ignorancia ante lo misterioso. Se habla de fantasmas y aparecidos; el espiritismo es profesado por eminentes hombres de ciencia; algún filósofo de renombre piensa que el espíritu de los muertos, antes de reducirse a una disolución o apartamiento definitivos, ronda, inquieto, los sitios que le eran familiares y procura comunicarse con las personas de su intimidad más requerida. Los que mueren dejan siempre un vacío abierto entre los vivos que los evoca y los resucita con los mejores recuerdos. ¿Y qué es la muerte después de todo? ¿Qué sabemos nosotros,

de ella y de la vida, para tener por cierto que no puede haber en ellas posibilidades superiores a nuestro más atrevido pensamiento? Antonio Machado escribía. con sosegada reflexión,

> Saber, nada sabemos:
> De arcano mar venimos, a ignota mar iremos.

¿Cómo hubiera podido, en la turbación de la congoja, no confiar en la fuerza de su cariño para atraer a su lado a la que había sido, a la que él sentía que era todavía y que sería siempre su «niña»? La idea de hallar de nuevo a la que había perdido, tenía necesariamente que obsesionarlo, aun sin creer del todo en ella, hasta sólo con la más débil esperanza. Este es el tema de una composición breve y honda como la anterior:

> Dice la esperanza: Un día
> la verás si bien esperas.
> Dice la desesperanza:
> Sólo tu amargura es ella.
> Late, corazón... No todo
> se lo ha tragado la tierra.

(Id., CXX).

Todo parece claro en estos pocos versos; pero su verdadero sentido no está ni única ni principalmente en lo que las palabras declaran, sino en lo que ellas callan y sugieren a medias. Desde luego la contraposición de incertidumbre que se da en los cuatro primeros versos, — por un lado la esperanza, y por otro la desesperanza, — indica el desarreglo de un espíritu inseguro, vacilante, no solamente sobre lo que puede ocurrir con la muerte, sino también sobre toda ideología acerca del humano destino. Sin esta perturbación

no podría ser aquel desconcierto. Aquí no se nombra a Dios como en los anteriores versos, ni se alude a él; pero lo supone, y lo calla, la esperanza que promete el encuentro de ultratumba. Se diría que una repugnancia intelectual se resiste a la clara manifestación del sentimiento, que tiene algo de religioso. Lo que dice la desesperanza en los versos que siguen a esto es la parte más interesante y más viva de la composición. Es además la que, sin duda, responde mejor al pensamiento del poeta. Ella contrasta del todo en todo con la precedente:

> Dice la deseperanza:
> sólo tu amargura es ella.

La amada habrá desaparecido para siempre; no será ya nunca lo que fue para su enamorado; pero existirá aún porque se habrá convertido en la amargura que él sufre. La que fue su contento será en adelante su pena. Son algo enigmáticos y anfibológicos los dos últimos versos:

> Late, corazón... No todo
> se lo ha tragado la tierra.

Es probable que muchos, y los más, de sus lectores hayan entendido estas palabras que fuera de la tierra subsiste la muerta en su condición de persona. Así pueden ellos interpretarse en efecto. Correspondería esta conclusión a la esperanza de los primeros versos, pero así quedarían como en el aire, sin consecuencia, los versos de la desesperanza. Nótese que de la esperanza ha pasado el poeta a la desesperanza; nótese que es ésta, y no aquélla, lo que está más cerca, lo

que inmediatamente precede, a la conclusión. Y sobre todo nótese que es la desesperanza, y no la esperanza, lo que da a la conclusión el sentido más personal, más doloroso, más trágico. (¡Si el otro es casi de alivio optimista!...) El poeta, que siente a la amada convertida en amargura de su corazón, quiere su pena. Tiene, a lo menos, la satisfacción, el orgullo, de que por él y para él ella sobreviva, en cierto modo, a la muerte, como desconsuelo. Es el «dolorido sentir» de que no quiere ser privado Garcilaso de la Vega. En Federico Balart y Amado Nervo se repite la misma actitud; pero en ninguno tiene la sorda vehemencia de Antonio Machado. Y así acaba esta composición, como la anterior, con palabras de significado impreciso y resonancia indefinida, que es decir eminentemente poética.

Son éstas las dos solas composiciones en que Antonio Machado intenta exprimir directamente el dolor de su viudez en el tomo de sus *Poesías Completas* de 1917. Las dos son breves e intensas, como conviene a la expresión de un sentimiento anonadante. En las dos, bajo una sencillez aparente, palpita un trastorno profundo.

Esas dos composiciones, con otras nueve, casi todas cortas, forman el grupo de las poesías que recuerdan a la «niña» muerta. Algunas de ellas están fechadas en 1913. Entre todas llenan diecisiete páginas.

Las otras nueve composiciones del grupo están hechas con recuerdos e impresiones de paisajes y cosas vinculados al amor y a la muerta. Una dice cómo se extinguió la enferma insensiblemente, sin que a su lado el poeta advirtiera sino el reposo de un sueño que ya no tendría despertar:

¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

(Id., CXXIII).

Otra, acaso la más delicada entre ellas, refiere un sueño: ha soñado el poeta que andaba por el campo y tenía en su mano la mano de su «niña» y oía su voz, que le hablaba:

¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!

(Id., CXXII).

Todo es maravillosamente límpido en estos versos, que reflejan el campo verde, los montes azules, la mañana serena, y sobre todo la doble sensación emotiva de la mano en la mano y de la voz, cristalina y pura como el sonido de una campana nueva en una alba primaveral. Todo es límpido, y sin embargo ¿no dice allí el poeta que ha oído en el sueño la voz de la amada? Pero ¿es que en los sueños se oye lo que realmente no suena? En *Las Adelfas*, comedia de Manuel y Antonio Machado (1928), escena IV del acto I, se declara que

La voz, en sueños,
se escucha, pero no suena.

No pongamos en duda, por eso, la sinceridad poética de los versos. Puede el poeta despierto o dormido haber recordado vivamente el tono de la voz como si le sonara en el oído y creer que ese recuerdo es la impresión directa que le proviene del sueño. La sinceridad no es, por otra parte, condición indispensable

de los buenos versos; los hay, sin duda, admirables; pero no sentaría bien que el enamorado que llora la muerte de su amada finja o simule impresiones falsas. No imputemos a artificio lo que puede y debe atribuirse a engaño involuntario. (Volverá Antonio Machado a incurrir en esa misma confusión, con la voz de otra mujer, cuando le escriba a Guiomar que la ha oído soñando).

En otras varias composiciones del mismo grupo, aunque su elemento principal siempre es el amor de la muerta, él sólo aparece como incidente adventicio en el desarrollo que arranca de un tema ajeno a aquél. De ese modo se hace más impresionante, contra lo que pudiera suponerse, la angustia de la viudez, porque todo la provoca y ella surge de cualquier circunstancia, cuando menos se la espera. Así el poeta, radicado en Baeza, vaga solitario por el campo, en las afueras de la ciudad. Todo lo observa, distraído en el atardecer ya que anochece. De pronto fija la atención en los caminos que se cruzan y se alejan entre los dispersos caseríos del valle y de la sierra, y entonces lo asalta impensadamente el recuerdo que se le hace deseo imposible:

Caminos de los campos...
¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

(Id., CXVII, *Caminos*).

O desde su tierra andaluza recuerda las tierras altas de Castilla que circundan a Soria, y se representa el hosco paisaje de encinares raídos y cerros plomizos, con álamos de ramajes yertos en las márgenes del Duero. Le reproduce la imaginación el lugar de las plácidas andanzas con su compañera, y como si, aluci-

nado, allí la tuviera todavía consigo, la invita a los acostumbrados vagabundeos:

> ...dame
> la mano y paseemos

(Id., CXXI).

A los primeros indicios de la primavera en Baeza, evoca una por una, todas las manifestaciones que ya la nueva estación del año ofrecerá en las cercanías de Soria, y cuando termina ese cuadro vistoso, pide a un amigo del lugar que lleve los primeros lirios y las primeras rosas

> al alto Espino, donde está su tierra

(Id. CXXVI, *A José María Palacio*).

Con el mismo procedimiento de un asunto extraño que deriva inopinadamente al duelo del enamorado están hechas también las composiciones *Otro viaje* y *Poema de un día*. Es, pues, claro que se trata de una técnica aplicada con propósito reflexivo, y no de una coincidencia de inspiración casual. En el poeta dolido hay un artista que trabaja su pena con lucidez solerta. Es una manera de rendir el más alto homenaje posible a la memoria de un ser querido. No sería eso la poesía si el autor se hubiera abandonado a una producción febril y desaliñada. Puede pensarse que mejor que esa ofrenda hubiera sido el silencio; pero quiso Antonio Machado que su esposa tuviera en su obra un recuerdo perdurable, de generación en generación, y para ella compuso con su dolor, en las buenas palabras de todos los días, versos que pueden ser eternos. El arte parece

en ellos naturalidad: es la más noble y difícil conquista del esfuerzo que sabe disimularse.

Hizo Antonio Machado con sentimientos comunes la poesía de su viudez. No podía él inventarse otros. Pero su poesía es honda, fuerte y grande. En ella tuvo a la fuerza que repetir lo que otros sufrieron y dijeron antes que él. Tal vez se repitió él mismo: la composición de la esperanza y la desesperanza tiene en *Soledades, Galerías y Otros Poemas* un paradigma en los versos que lamentan la muerte de una amada antes de que el poeta conociera a la que fue su esposa:

No te verán mis ojos,
mi corazón te aguarda

(Id. XII),

No es lo que importa que el sentimiento sea nuevo, sino que sea verdadero, y esté bien expresado, con exactitud, con claridad, con sencillez, en el tono lastimoso de la pena inconformable. El tono de estas composiciones, cuando se refieren a la esposa muerta, es casi religioso. A un amigo que le pedía versos para un libro de próxima publicación, contestaba Antonio Machado

Cantar no puedo:
se ha dormido la voz en mi garganta,
y tiene el corazón un ritmo quedo.
Ya sólo reza el corazón, no canta.

(Id., CXLI, *A Xavier Valcarce*).

La poesía se le convertía en rezo, y aunque dijera que no podía ya cantar, cantaba sin embargo, magistralmente, con ideas y hasta palabras de Lamartine a El-

vire: «Ma voix était changée... Toutes mes fibres, attendries de larmes, pleuraient ou priaient au lieu de chanter». ¿Imitación estudiada, reminiscencia inconsciente, semejanza natural y fortuita? Poco importa. No hay en lengua española, después de Garcilaso de la Vega, canto mortuorio de amor comparable a la poesía que dedica Antonio Machado a su «niña» bien querida. Por esos pocos versos vivirá ella siempre en la memoria de los hombres como un fantasma de ternura dolorosa.

## IV

No corre el tiempo en vano. Su acción imperceptible desgasta y consume lo mismo los sentimientos que las piedras. Como todas las almas generosas, pensó Antonio Machado que eso no podría cumplirse en él, pero es claro que se engañaba. Se le atenuaría a su pesar, poco a poco, el dolor de la viudez. Se le disiparía en los recuerdos cada vez más lejanos la imagen de su esposa. Era poeta y seguiría siéndolo. Había cantado en Castilla el alma eterna de su paisaje desnudo y de su gente sufrida. Era Andalucía, donde ahora estaba, otro mundo, y se propuso cantarla también. La naturaleza era allí pródiga, y los hombres despreocupados. El atraso y la miseria de España, en Castilla, le habían parecido ineluctables, fatales: en Andalucía los consideró vitandos, ominosos. No se entregó, a las agitaciones de la política turbulenta, y por eso mismo, reconcentró en su retiro de solitario, las fuerzas vivas de una pasión extrema. Había sido contemplativo, meditabundo, sereno: la indignación lo hizo ardoroso, violento, satírico.

Casi al mismo tiempo se despertaba en su espíritu

una curiosidad traviesa por las nuevas corrientes del pensamiento filosófico y veía con asombro que todo cambiaba de pronto en la producción literaria. No quiso tratar en serio las quimeras metafísicas ni mostrarse del todo reacio a la transformación que se operaba en la poesía e inventó, para descargar en ellos sus juegos y caprichos de pensador y poeta, primero, a su acomodadizo maestro Abel Martín, después al jocundo y estrafalario Juan de Mairena. Ellos expondrían lo que él ideara entre burlas y veras.

Emprendía así nuevos caminos y se alejaba de su pasado. No desechaba de éste nada sin embargo. Hubiera querido, sobre todo, mantener vivos los recuerdos y la pena de su amor a su «niña»; pero la vida se los iba apagando insensiblemente con las impresiones y las distracciones de cada momento. En las primeras páginas de las *Nuevas Canciones* (1925) ya se patentiza, con los *Apuntes sobre Andalucía*, con los comentarios *Hacia tierra baja*, con las *Canciones de tierras altas*, el contraste de lo que le entra por los ojos y lo que se le sale del corazón. Son notas finas y rápidas, que, por su brevedad, parecen ligeras, y que, sin embargo, al menor estudio, sorprenden y admiran, las unas con la nítida agudeza de la visión, las otras con el punzante sentir que las inspira y se calla, algunas con su ironía amarga o con su gracia ingeniosa.

La manera de Antonio Machado se estiliza en la sutileza. Insinúa o alude más que dice.

Pasa el poeta, en sus vagabundeos, frente a una reja donde una mujer está a la espera. Sueña ella acaso con aventuras pasionales; pero a la postre habrá de contentarse en casamiento juicioso con alguno de los que por allí discurren, — un escribano, un boticario, un usurero, un devoto. Y termina el poeta:

También yo paso, viejo y tristón.
Dentro del pecho llevo un león.

¿Es un candidato más? ¿Un partido mejor? Por supuesto y sabido que no puede serlo, porque agrega:

Aunque me ve por la calle,
también yo tengo mis rejas,
mis rejas y mis rosales.

(*Poesías Completas,* CVL, *Hacia tierra baja).*

Estas rejas y estos rosales son meras figuraciones de su amor perdido: son cosa de su alma y no las trocaría por otra ninguna del mundo; pero él es criatura sensual y, a pesar de su noble propósito, experimenta los ciegos impulsos del instinto dormido. Lo detiene un momento, en su andanza arrabalera, la algazara de un festín de borrachos a quienes sirve una moza varonil que desdeña los requiebros y a nadie mira. La mira él con viva atención, y exclama para sus adentros, con erótica sed repentina:

¡Oh, mujer,
dame también de beber!

(Id., CVL. *Hacia tierra baja).*

Nadie contará estas dos pobres composiciones entre las mejores páginas del libro. Son ligeras y hasta anecdóticas; pero la anécdota en ellas no es más que un recurso para llegar a su remate: en el primer caso, la persistencia de la vieja llaga amorosa (algo cicatrizada ya: «tristón» es menos que triste); en el segundo caso, el fácil arrebato erótico al azar de tentaciones callejeras.

En la poesía *Los ojos* reproduce Antonio Machado, con más viva emoción, con desgarramiento más doloroso, el tema que él mismo había tratado, unos veinte años antes, en *Elegía de un madrigal.* Es la cuita del enamorado que en vano intenta representarse, allá el cabello de la amada sumida en el olvido, aquí los ojos de la amada muerta. Allá es el perfume de una rosa, casualmente respirado, lo que resucita la impresión de la cabellera rubia; aquí son los ojos de otra mujer, vistos de improviso, andando por la calle, lo que realiza el milagro de una súbita reaparición pasmosa:

> Salió a la calle un día
> de primavera, y paseó en silencio
> su doble luto, el corazón cerrado...
> De una ventana, en el sombrío hueco,
> vio unos ojos brillar. Bajó los suyos,
> y siguió su camino... ¡Cómo ésos!

Es de toda evidencia que Antonio Machado sólo ha podido escribir estos versos pensando en su esposa muerta, porque de ella están llenas las *Nuevas Canciones* y no es creíble que hiciera así, a un lado, su recuerdo, para confundir, con lo vivido, una invención incongruente. Puede haber, y hay sin duda en la composición, detalles inventados, que no provienen de lo que ha podido ocurrir efectivamente. Del color de los ojos no se olvida al cabo de unos años quien de veras ha amado aunque no pueda ya representarse aquéllos con viveza. Tienen que ser, en cambio, verdad la ineficacia dolorosa del esfuerzo en que se obstina por reanimar la borrada imagen de la muerte y la resistencia que opone a la seducción sentida a su pesar ante la belleza análoga — o distinta — de otras mujeres encontradas al acaso. No son culpables

ni el involuntario desvanecimiento de la fisonomía en los recuerdos ni la honda conmoción que se debe a una presencia subyugante no buscada. Lo que más enaltece la actitud de Antonio Machado en la poesía de su viudez, lo más sentido en ella, es precisamente ese dolor por el recuerdo que se pierde. Lo llama, con estupendo acierto de expresión vivísima, «doble luto». porque a la pena de la muerte se añade la pena del olvido.

Ese dolor inspira otras dos páginas del libro, *El amor y la sierra* y, la más admirable entre ellas, *Los sueños dialogados*. No es la ejecución de la primera mayormente feliz. Choca en ella, por su artificio, la transformación del retumbar de los truenos con los ecos de la serranía, en balón que rebota de monte en monte. Esa imagen ni realza ni siquiera consigue el efecto de espanto que se atribuye a la tormenta: es inútil y de mal gusto; nada gana el repetido estallar del trueno en resonancias lejanas, con esa idea de una pelota que va y viene por el espacio a través de enormes distancias. (La tormenta se convierte así en confusión en un partido footballero o de balompié, como diría Mariano de Cavia). Quitada esa nota inconveniente, y con ella algún otro defecto (rima de caballo con rayo, una desinencia verbal impropia, las cuatro últimas palabras del verso final), el soneto sería un prodigio. Lo es su idea madre. Cabalga el enamorado por unas sierras abruptas; estalla una tormenta horrorosa; cuando aquél costea un precipicio, el relámpago encabrita al caballo, que está a punto de rodar al abismo. En los peligros extremos, ante la amenaza de la muerte inminente, se recurre a Dios, la idea de Dios se presenta, sorpresiva, a la mente: ¿será eso lo que se produzca en este caso?

Y hubo visto la nube desgarrada,
y, dentro, la afilada crestería
de otra sierra más lueñe y levantada,

—relámpago de piedra parecía.—
¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada.
Gritó: ¡Morir...!

No se dice en el soneto ni que el enamorado no vea corrientemente a su amada, ni que ésta haya muerto, ni que él haya perdido su recuerdo; pero lo sobreentiende cuanto el poeta ha expuesto en otras partes de su libro, y sin ese antecedente, que se calla, la conclusión del soneto se menoscabaría: si fuera habitual la presencia de la amada, o nada o muy poco de extraordinario tendría su aparición visionaria en el supremo trance. Para que ella sea una sorpresa entonces, hay que suponerla difícil e inesperada. Ella surge de lo más hondo y oculto del alma, de allí donde sólo se esperaría encontrar, en la tremenda angustia a Dios. Fue espléndida invención del poeta cerrar el soneto haciendo que la imagen de la amada sustituyera a la cara de Dios ante la muerte, y que después de esa visión, ya el enamorado sólo pensara y quisiera morir. Había al fin podido ver impensadamente a la que en vano buscaba, con desesperado ahinco, en sus perdidos recuerdos. Ya nada más podría la vida ofrecerle, y como quien ve a Dios, siente que ha llegado su hora. No menos admirable que el pensamiento es la sencillez de la expresión final. (¡Lástima que en el verso último sobren las palabras necesarias para llenar con siete sílabas el metro, y cumplir con la rima!)

Son *Los sueños dialogados* la poesía más fina, más exquisita, que Antonio Machado haya dedicado a la memoria de su esposa. No figura ella, en ellos, como

su «niña»; no es aquí la criatura menuda a quien paseaba, con mimo, de la mano, por el campo. La muerte la ha retraído y alejado. Es ahora un fantasma de gracia y de ternura, que vive en el misterio y que visita al poeta en sueños de recuerdos. El la llama «dueña de la faz velada» y «señora». El cariño se ha convertido en adoración y culto, y el sentimiento se impregna de religiosidad fervorosa. El canto, como decía Lamartine, como repetía Antonio Machado, acaba en rezo. No es ésta, aquí, una fórmula vacía de sentido.

Con los versos que enuncian cosas claras, perfectamente definidas (aspectos del suelo, especies de árboles, rasgos característicos de las cercanías y lejanías de Soria, nombres propios de regiones, ríos y montañas), hay otros de significación espiritual imprecisa o indirecta, que sugieren más que dicen (Nadie elige su amor... Mi corazón está donde ha nacido, no a la vida, al amor... El incendio de un amor prendido al turbio sueño... Tornar no puedo... Soledad, mi sola compañía... Este que soy será quien sea... El íntimo espejo...), y de unos y otros emana y se difunde, por secreta correspondencia, una emoción dolorosa que llora lo perdido y se complace en la pena, y evoca el espíritu de la esposa muerta como un ser vivo y misterioso. La composición no describe ni cuenta: alude a lugares y hechos que supone sabidos. Quien ignore que Antonio Machado está en Andalucía, que en Soria conoció a su amada, y allí se le murió y fue sepultada, que él va perdiendo su recuerdo, y antes había concentrado en sí mismo toda su atención de poeta, y ahora la dirige y quiere darla toda a lo que de su dicha desvanecida le queda, que es sólo una imagen borrosa de mujer, mal podrá descifrar esa poesía enigmática. Para su inteligencia es necesario el conoci-

miento previo de la situación en que el autor se encuentra, porque una disimulada influencia que se ha impuesto en la literatura excluye a la vez, de ella, lo narrativo por un lado, y por otro, los desenvolvimientos lógicos.

No es, sin embargo, poesía que deba o pueda cada uno interpretar a su modo. Es poesía que tiene un sentido único para todos, pero se resiste a la facilidad, se hace difícil, por cierta incoherencia aparente de las partes que la constituyen, y por el estilo trabajado, que desecha lo vulgar o prosaico y acendra la expresión con palabras y giros de que sólo es capaz el verso culto. No vale citar, como ejemplo de esto, partes aisladas. Fuera del contexto que las precede y las sigue, ellas perderían mucho de su eficacia. El lector hallará, verso por verso, frase por frase, en la composición entera, materia abundante para entretener su curiosidad. Esto es decir que *Los sueños dialogados* son, al mismo tiempo que poesía de alma, obra de artista consumado, como toda la producción de Antonio Machado. Nada hay de raro en eso. La sinceridad no es incompatible con el arte y con el artificio.

No se canta cuando se está bajo la opresión del agobio, pero se puede cantar después el dolor sufrido. Hacía trece largos años que había muerto su esposa cuando Antonio Machado publicaba, en 1925, las *Nuevas Canciones*. Era ya tiempo de que se hubiera resignado y consolado. ¿No confiesa él mismo que se le ha borrado ya de la memoria la imagen clara de la que fue su «niña»? Lamenta ahora, con el amor perdido, la apatía en que se va sumiendo a su despecho, contra su voluntad. Querría sufrir todavía y siempre y tiene que reanimar la pena que se le extingue a manera de fuego que se apaga.

Creí mi hogar apagado
y revolví la ceniza:
me quemé la mano.

(Id. CLXI, *Proverbios y Cantares,* CVIII).

Si bien se mira, en su lamentación, la amargura de la soledad sustituye a la pena de la pérdida experimentada. Lo que llora al fin es el dolor de no seguir sufriendo. No se le podría pedir más.

Había hecho feliz, en vida, a su esposa. La había cantado, muerta, en versos que serán inolvidables. Había cumplido así, doblemente, con ella. Ella será, para siempre, en la poesía española, una figura hecha de gracia y de cariño. La sabiduría griega llama dichoso a quien muere joven. Leonor Izquierdo Cuevas, la humilde niña criada en apartado lugar de Castilla, debe a Antonio Machado una dicha de amor que la sublima y la inmortaliza con la gloria de la poesía.

## V

Antonio Machado, poeta, se aficionó mucho, desde 1910, al estudio de la filosofía. Había sido siempre algo afilosofado, pero no fue nunca un filósofo. Solitario y reflexivo, razonaba su desilusión y su poesía. A fuerza de analizarse, acababa por no saber seguramente si eran verdaderos los sentimientos que experimentaba. Dos composiciones de su primer libro, *Soledades,* —*Fue una clara tarde...* y *¡Oh, dime, noche amiga*— son bien significativas en tal sentido. Cuando creyó haber agotado la poesía del ensimismamiento, quiso descubrir la que se le había ocultado en la realidad que lo rodeaba, y miró hacia fuera, con

«ojos cargados de razón», como él mismo dice. Cantó así lo más hondo, lo permanente, lo «esencial» de Castilla, que fue otra manera de hacer filosofías, con nuevo asunto. En eso estaba cuando la desgracia, con la muerte de su esposa, lo volvió al tema personal momentáneamente. Llevó después su canto, de la admiración comprehensiva de la naturaleza en Castilla, al vituperio de lo desleznable en el espíritu de Andalucía y de toda la España contemporánea. Es verdad que puso en ese acometimiento más pasión que filosofía; pero al mismo tiempo troquelaba aparte su idealismo irónico y escéptico en *Proverbios y Cantares,* porque no podía resistirse al placer de jugar con la inteligencia. Aunque era sentimental, era también más que medianamente ingenioso y chancero. Lo era sobre todo en cuestiones metafísicas y abstractas, pero no dejaba de serlo a veces para lo afectivo y lo íntimo. En las *Nuevas Canciones,* tan llenas de su amor lastimoso, y precisamente junto a versos que recuerdan a su «niña» muerta, ¿no canturrea, jocoso, que

A las palabras de amor
les sienta bien su poquito
de exageración?

La vida es buena y mala, prodiga y niega sus favores, trueca las alegrías en penas, y ella misma cicatriza frecuentemente las heridas que hace. Todo esto es filosofía barata, de sensatez juiciosa, en apotegmas de Perogrullo. No es, por cierto, la filosofía que interesaba la mente de Antonio Machado; pero sin que él lo quisiera, se verificaba en su existencia.

Desde la primera reedición de sus *Poesías Completas,* en 1928, figura en esta obra la glosa *De un Can-*

*cionero Apócrifo*, que él atribuye a un «poeta y filósofo», Abel Martín, de tal manera parecido a él mismo en el pensamiento, que si no es su retrato, es a lo menos su caricatura. Dice y repite allí que Abel Martín era «en extremo, erótico» y «mujeriego», y aun agrega a esto, sobre ese personaje inventado, algo que no estaría bien que se consignara acá por su crudeza indecorosa. De la supuesta filosofía de Abel Martín hace Antonio Machado una exposición sumaria, que es un tanto ligera y por demás festiva, acerca del imposible conocimiento de la realidad. Eso no es más que un eco, intencionalmente deformante y cómico, de la escuela existencialista, que está de moda y que él acepta sin angustia y, al contrario, con regocijo escéptico.

Algo de eso trasciende a lo que expone sobre el amor, a cargo siempre de Abel Martín. Nada tienen de halagadoras para el ser amado las ideas que él presta a su maestro sobre este punto. Ellas derivan, en parte, del idealismo absoluto, que niega al espíritu humano toda aprehensión extraña a sí mismo, y en parte, de la teoría sobre la «cristalización» amorosa creada por Henri Beyle, que tanto se difundió, más o menos libremente, de una u otra manera, entre novelistas y poetas. Nace el amor, no del efecto que parece producir quien lo recibe, sino de un exceso de vida en quien lo experimenta, y nunca el enamorado llega a conocer a la persona amada. Antes de haberla encontrado, ya tiene en sí, aunque no lo advierta, la propensión a amarla. Amará necesariamente a la criatura, cualquiera y como quiera que ella sea, sobre quien proyecte una ilusión de cuerpo y alma que responda a su deseo ansioso.

Quien así piensa o de esta manera entretiene su inteligencia con juegos sutiles, parece, más que un aman-

te fervoroso o desesperado, un espíritu recalcitrante, y sin embargo cuando Antonio Machado exponía, a cuenta de Abel Martín, esa ideología irónica, se hallaba entre dos amores, el de su esposa muerta, a quien había llorado amargamente, y el de una mujer oculta a quien llama Guiomar en cartas y poesías. No es esto decir que la filosofía o el canto de amor han de ser, en la obra de Antonio Machado, sospechosos de falsedad. Los más extremados idealistas, que niegan el conocimiento del mundo exterior, viven de éste y en él, como cualquier criatura de barro humano, porque la inteligencia puede muy poco sobre el corazón y el instinto.

Es indudable el escepticismo ideológico de Antonio Machado, establecido sobre sólidas bases, con excelente argumentación, pero acaso no irrebatible, y no hay motivo valedero para poner en duda el claro sentimiento de su poesía, aunque no se olvide que a él no le parece mal, en las palabras de amor, su tantico de exageración.

Son poquísimos los versos dedicados a Guiomar, pero, en cambio, no escasean las cartas que le escribía. De ellas ha dado a luz, en fragmentos, una buena parte, la Sra. Concha Espina, con farragosos comentarios, bajo el título *De Antonio Machado a su Grande y Secreto de Amor.* (1950).

Según la Sra. Concha Espina, las relaciones amorosas de Antonio Machado y Guiomar habrían comenzado hacia 1928 y fueron rotas o interrumpidas, tras siete años de asiduo trato platónico, a fines de 1935 o principios de 1936. Primero una desinteligencia, después la desastrosa guerra española (1936-1939) ha-

brían sido causa de la separación definitiva[3]. Guiomar, refugiada en las provincias del norte o fuera de España, no habría logrado comunicarse con el poeta, y habría sufrido la tortura de no poder, por eso, desengañarlo, cuando él lamentaba, sin fundamento serio, su desvío, y hasta renegaba de su amor, en estos versos:

Guiomar, Guiomar,
mírame en tí castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.

Habría sido, su amor, un secreto para todos: los enamorados se encontraban a escondidas, y tenían, para ello, un «rincón» fijo. Muerto el poeta, ella le habría sobrevivido unos cuatro años, hasta 1943. No da más noticias la Sra. Concha Espina, aunque seguramente algo más sabría y ha querido sobre ello ser reservada. Aunque nuestra curiosidad lo resienta, es justo reconocer, en esa prudencia, una actitud respetable. Confiemos en que, descubierto ya el secreto, no ha de fal-

3 Es error indudable de la Sra. Concha Espina decir que la guerra española transformó en separación definitiva un desacuerdo entre Antonio Machado y Guiomar producido por motivos de poca importancia. Lo que ella misma reproduce de las cartas patentiza, al contrario, que si hubo primero una desinteligencia entre ellos, debió disiparse ésta antes de la guerra. No se explicaría de otro modo la última carta de Antonio Machado, escrita según la Sra. Concha Espina, cuando la guerra los separó ya para siempre, al salir Guiomar de Madrid; porque esa carta supone una relación actual y porque en ella se alude a un encuentro inmediatamente anterior de los enamorados. La Sra. Concha Espina, por otra parte, parece no haber conocido ni el pequeño poema de acercamiento amistoso publicado en *Juan de Mairena* junto a las *Canciones* ni el soneto nostálgico aparecido en la revista «Hora de España» Nº XVIII, de junio de 1938, al que pertenecen estos dos versos:

Acaso a tí mi ausencia te acompaña.
A mí me duele tu recuerdo, diosa.

tar quien todo lo ponga en claro, o por lo menos amplíe esos informes.

Hay en el amor de Antonio Machado y Guiomar algunos puntos muy oscuros. Desde luego la ocultación induce a considerarlo irregular. ¿Sería casada la dama? Las cartas se han publicado truncas. Se dice que así estaban cuando llegaron a las manos de quien las publica. Poco importa saber quien las haya mutilado, pero no es explicación satisfactoria que la destinataria debió de eliminar de ellas, con recelo de peligros, partes que podrían ser comprometedoras en la bárbara guerra de España. Las cartas eran anteriores a la guerra, y no es de creer ni que en ellas la política fuera tema corriente, ni que, por lo mismo, pudieran ellas prestarse a aquel temor. La explicación, que es mala, refuerza los motivos de sospecha. ¿Habría, en las cartas, indicios de conducta libre o desarreglada? No da fundamento seguro a semejante conjetura lo que se conoce; antes, al contrario, parece rechazarla, y esto es otro problema delicado en el asunto.

Según la Sra. Concha Espina, el amor fue «platónico» siempre. Hay buenas razones para admitir que, por lo menos durante algún tiempo, acaso largo, no fue carnal. Habla una carta de cómo, cuando Antonio Machado conoció a Guiomar, estaba elaborando la comedia *La Lola se va a los Puertos* y agrega que el primer acto, que ya estaba, en gran parte, escrito, fue modificado para personificar en la protagonista a Guiomar. Dice más todavía: que a no haber conocido a ésta, nunca al poeta se le habría ocurrido «santificar» a una cantadora: «Escrito estaba ya gran parte del primer acto antes de conocerte. El propósito de sublimar a la Lola es cosa mía. Se me ocurrió a mí pensando en mi diosa... A tí se debe, pues, toda la

parte transcendente e ideal de la obra. Porque yo no hubiera pensado jamás santificar a una cantadora». Y se lee en otra carta: «En todo lo que escribo y escribiré hasta que me muera estás tú, vida mía. Todo lo que en la Lola aspira a la divinidad, todo lo que en ella rebosa del plano real, se debe a tí, es tuyo por derecho propio. Mío no es más que la torpe realización de una idea que tú y sólo tú podías inspirarme». Ahora bien, la Lola, en la comedia, es un dechado impoluto de castidad, y mal sentaría que el amante la presentara, como su retrato, a una compañera que en eso, precisamente, desmereciera del personaje inventado.

En el mismo sentido abundan otras cartas. Desgraciadamente ninguna es bastante clara y ninguna tiene fecha, y no es imposible que las que interesan al caso correspondan todas a una misma época. A medias palabras, entre despechado y conforme, se queja el poeta de que algo falte a su amor, de que una renuncia obligada lo haga incompleto. Puede entenderse que se trata sólo de las dificultades que una situación vidriosa opone al deseo de una intimidad menos estorbada, más libre, en sus manifestaciones afectivas, sin que en ello entre para nada la sensualidad; pero no es temerario presumir que la delicadeza ha velado, en esas palabras, el descontento de la carne. Así, dice una carta: «Cuando en amor se renuncia —aunque sea por necesidad fatal— a lo humano, demasiado humano, o no queda nada —es el caso más frecuente entre hombres y mujeres— o queda lo eterno» ¿Necesidad fatal? ¿Renuncia a lo demasiado humano? No parece que haya aquí lugar para la menor incertidumbre acerca de lo que sea lo «demasiado humano»; pero esa renuncia impuesta por la fatalidad ¿qué sig-

nifica? ¿La hace fatal, o sea ineludible, para uno de los enamorados, la resistencia inexorable del otro? ¿O media, acaso, otra clase de impedimento? Las dos frases que siguen de corrido a lo transcrito son inquietantes: «¡Ay! Yo no dudo de mí. Pero tú, reina mía, ¿no serás tú la que algún día se canse de este pobre poeta?» Dice otra carta: «...somos demasiado buenos. ¿Tendremos que arrepentirnos de ello algún día? Arrepentirse de la virtud. ¡Extraña paradoja! Las verdades vitales son siempre paradógicas y absurdas. Sólo tú, con tu gran talento, comprendes lo que quiero decir, y aun lo perdonas en el fondo de tu corazón. Porque todo es amor, diosa mía: lo que te digo y lo que me callo». Y dice otra carta: «A pesar de Homero, el ciego y maravilloso poeta, los poetas necesitamos de los ojos, aunque yo alguna vez reniego de ellos.

Porque más vale no ver
fruta madura y dorada
que no se puede coger».

No prosigamos solicitando textos. Otros hay concordantes con los transcritos, pero bastan los aducidos para tener por cierto que, si el amor no fue «platónico» en el deseo, fue, de hecho, retenido en su impulso carnal, por lo menos, durante algún tiempo. ¿Fue siempre así? La Sra. Concha Espina lo asegura, y nada hace que eso fuera imposible. Para las personas maduras que han conocido los tormentos de las pasiones sensuales, el amor casto puede tener el encanto de una voluptuosidad noble y tranquila que sabe defenderse de la intemperancia y la monotonía del placer ya imposible o gastado. Bien hubiera podido ser ése el caso de Antonio Machado con Guiomar.

No es argumento de fuerza decisiva en contra que los enamorados tuvieran su «rincón» fijo para encontrarse. Ese «rincón» de las citas pudo ser, lo mismo que una pieza reservada, un sitio elegido en algún café oscuro. La Sra. Concha Espina publica una fotografía en la que se ven el ángulo formado por dos paredes, una mesa con un botellón, dos tazas y dos vasos, dos sillas y un calorífico y... nada más. Las paredes lucen un zócalo decorativo y el piso es de baldosas. En las cartas se habla del frío que molesta a Guiomar y de una estufilla que se podrá encender para confortarla. Cuadra bien con tales indicaciones la fotografía, pero no deja de sorprender ese rincón, así aislado, sin ningún otro detalle del lugar. Hay en las cartas dos líneas desconcertantes: Guiomar acaba de marcharse del «rincón» después de una entrevista dichosa; Antonio Machado se ha puesto a escribirle en seguida, allí mismo, porque de ese modo prolonga su alegría del momento, contra la impresión de soledad que lo asalta. Las últimas palabras de la carta son éstas: «Son las diez y media. Comienzan a venir gentes alegres. Es día de moda — me ha dicho el mozo — en esta casa. Yo me voy a la mía». ¿Qué especie de sitio puede ser ése que tiene, para la gente alegre, sus días de moda?...

Vivían Guiomar en Madrid y Antonio Machado en Segovia. En Madrid estaba el «rincón» de los encuentros, pero alguna vez iría Guiomar a Segovia para visitar al poeta. «Tengo unas matas de romero que aroman la habitación y me han puesto un brasero en la camilla, que no calienta demasiado. Pero todo se arreglará. Tú no dejes de venir un momento a hacerme compañía. Si vieras cómo me consuela esta ilusión... Aquí, en esta soledad, con este silencio, soy feliz a

veces pensando que estás realmente a mi lado. Muchas veces, pudiendo quedarme en Madrid, he venido a Segovia sólo para esperarte aquí, para pensar en tí en este rincón. Porque es aquí donde pienso que me quieres más, que es más mío el corazón de mi diosa».

No le bastan al enamorado las citas convenidas; quiere ver siempre a su amada, y pasea disimuladamente su calle a «la hora del último sol», con la esperanza de sorprenderla en el balcón; pero debe al fin desistir de esta ventura furtiva, porque ella no se la permite, para prevenir toda sospecha. «Es otra imagen adorada para el recuerdo, y sólo para el recuerdo; el balcón de la diosa. Pero fiel a tu mandato, no he vuelto a pasar por allí. ¡Adiós, altar de mis oraciones, donde, a mi manera solitaria, tanto peregriné! Compadece a tu pobre poeta, siempre luchando con la distancia».

Como todos los que aman, y mejor que el vulgo de ellos, sabe Antonio Machado acompañarse imaginariamente con su amada cuando está solo. La lleva siempre consigo en sus vagabundeos de solitario. La ausencia, cuando no median motivos de inquietud, se le puebla de buenos recuerdos e ilusiones halagadoras. Evoca, a solas, su compañía en el cuarto que habita en Segovia. «Adiós —le escribe, al cerrar, con la despedida, una carta—. Me voy a soñar contigo por esas calles de Segovia», y en otra: «Sueño con tener aquí a mi diosa y pasear con ella, con lo imposible...».

Sueña con Guiomar, despierto, y sueña también, por supuesto, con ella, dormido. Despierto, se forja y escoge a su gusto las imaginaciones que más lo contentan; pero dormido, el sueño se las compone, buenas o malas, y él nada puede contra lo que su propio espíritu le ofrece. «Lo maravilloso del espíritu es el poder mi-

lagroso de elegir entre las imágenes y cambiar a voluntad unas por otras. Claro está que esto no siempre es posible. Sobre todo en los sueños y en los estados de abatimiento, nuestras imágenes son más impuestas que elegidas».

En la más extensa de las cartas publicadas, refiere un sueño de casamiento imposible con Guiomar, que le trae recuerdos tristes de su casamiento verdadero con Leonor, pero no acaba el relato: lo corta con la expresión «de alegría y de orgullo» que le proporciona la ceremonia soñada, porque ella hacía público su amor secreto. «El resto del sueño» —termina— «no te lo quiero contar. Es demasiado feliz, aun para sueño».

Romeo, enamorado instantáneamente de Julieta, a primera vista, después de haberse mostrado loco por Rosalía, se pregunta a sí mismo, atónito y perplejo, ¿si amó antes jamás? Shakespeare hace a Romeo joven, apenas más que adolescente, pero Antonio Machado contaba ya más de cincuenta años, cuando conocía a Guiomar, y enamorado en el umbral de la vejez, piensa y dice, como Romeo, que no pudo haber amado antes nunca. Es fama que el amor es ciego y loco: hace perder, con el juicio, la memoria, y cuando no puede tanto, procura por lo menos, engañar y engañarse con sofismas y paradojas: «...yo no he tenido más amor que éste. Ya hace tiempo que lo he visto claro. Mis otros amores sólo han sido sueños a través de los cuales vislumbraba yo la mujer ideal, la diosa. Cuando ésta llegó, todo lo demás se ha borrado. Solamente el recuerdo de mi mujer queda en mí, porque la muerte y la piedad lo ha consagrado». Hubo, entre los más devotos admiradores del poeta, quien se indignara contra esta aparente renegación

del hondo y largo culto profesado, con ternura angustiosa, a la «niña» de Soria, y hasta haya supuesto que la última frase transcrita debía de ser una interpolación falsaria. Es una impertinencia. La letra es, desde luego, idéntica en esas palabras y en lo demás de la carta. Por otra parte, sin esa frase, las precedentes dirían lo mismo, y lo que es peor, desaparecería la diferencia que ella hace entre el amor de la esposa y los otros amores o amoríos. No está bien que se exija del amor lo que no consiente la vida. Antonio Machado había cumplido omnímodamente con su esposa. La había hecho feliz, en vida, con su cariño callado. La había atendido, con solícita abnegación, durante su lenta enfermedad. La había encumbrado, muerta, al honor de las raras criaturas que la poesía eterniza en la memoria de los hombres. No pudo hacer por ella nada más. Poco a poco, imperceptiblemente, había el tiempo realizado su obra desgastadora. El había desvanecido, en vagas lejanías, la imagen de la amada. De ésta no le quedaba, al corazón dolido, más que un vacío inmenso. La inesperada aparición de Guiomar vino a colmarlo de pronto con irresistible avasallamiento. Antonio Machado amaba de nuevo, y de otra manera, como no había amado antes. Podía sinceramente decir que no había amado así nunca, porque era ahora su amor muy otro. Había sido para Leonor, un sentimiento, casi paternal, de protección, de amparo, de condescendencia. Era para Guiomar, de subyugante admiración, de sumiso acatamiento. Leonor había sido su «niña»: era, Guiomar, su «reina» y su «diosa».

No sabe Antonio Machado cómo explicarse este amor, que es toda su vida. Piensa que, sin conocer a Guiomar, la estuvo esperando hasta que dio, al fin, con ella en su camino. «Toda una vida esperándote,

sin conocerte, porque, aunque tú pienses otra cosa, toda mi vida ha sido esperarte, imaginarte, soñar contigo». Una fuerza fatal, soberana, un poder avasallador, al que ni siquiera puede suponer resistencia alguna, lo ha entregado rendidamente a ella: «¿Cómo has conquistado a tu poeta? Tú tan serena, tan suave, ¡tan fuerte! ¿De qué sustancia invisible es la cadena que me echaste al cuello? Y todo sin pretenderlo. Esa es la diferencia entre la mujer y la diosa. La mujer se propone atraer, a la diosa le basta ser para dominar. En verdad que ya podría yo morirme, porque ¿qué más puedo yo esperar de la vida?» Y entonces comprende o cree sentir que no es lo que experimenta un afecto nuevo que simplemente se infunde en su existencia, y se posesiona de ella, y la acrecienta en lo presente, con perspectivas de futuro, sino que también se vuelve a su pasado y le da un sentido cierto de vacío, de preparación, de espera, en la ausencia del ser que ha de amarse, que se ama ya sin advertirlo «Porque esto tiene el enamorarse de una mujer, que nos parece haberla querido siempre. ¿Cómo te explicas tú esto? Yo me lo explico pensando que el amor no sólo influye en nuestro presente y nuestro porvenir, sino que también revuelve y modifica nuestro pasado. ¿O será que, acaso, tú y yo nos hayamos querido en otra vida? Entonces, cuando nos vimos, no hicimos sino recordarnos. A mí me consuela pensar esto, que es lo platónico».

Suele acompañar a las grandes pasiones eróticas una ansiedad que se hace atormentadora, particularmente si el amor no es bien correspondido o concibe desconfianzas, tropieza con dificultades o recela peligros; porque el enamorado vive pendiente del arbitrio ajeno, del capricho, del azar, de las circunstan-

cias. Antonio Machado atribuye esa inquietud de su amor, que puede acaso deberse, como un remordimiento oscuro, a las disipaciones o ligerezas de sus desarreglos anteriores, a una causa menos vulgar. Ella sería el agobio que le resulta de no haber encontrado antes a Guiomar, de no haberla podido amar siempre. «Esta teoría del recuerdo en el amor puede también explicar la angustia que va siempre unida al amor. Porque el amor verdadero —no lo que los hombres llaman así— empieza con una profunda amargura. Quién no ha llorado —sin motivo aparente— por una mujer, nada sabe de amor. Así el amante al enamorarse, recuerda a la amada, y llora por el largo olvido en que la tuvo antes de conocerla. Aunque te parezca absurdo, yo he llorado, cuando tuve conciencia de mi amor hacia tí, por no haberte querido toda mi vida».

El no acierta a decir la impresión que la presencia de Guiomar le produce. Es probable que ella le escribiera una vez que había notado, como a él se le cambiaba la fisonomía de pronto en algún encuentro, delante de otras personas, que hubieran podido observar esa transformación, porque él le contesta: «Sí, es verdad, se me ilumina el rostro cuando te veo». Estar con ella es revivir, renovarse, acopiar fuerzas, para sobreponerse al abatimiento en que lo postra la separación: «Después de tantos días de esperarte, diosa mía, al fin te he visto, y de ese modo vuelvo a plena vida cuando ya se me iba acabando... Después de verte, salí de nuestro rincón como hombre nuevo... ¿Qué mágica virtud hay en tí, diosa mía?» «No estoy bueno, diosa mía. Sólo a tu lado me siento vivir intensamente, con olvido de todo. Sí, en estos momentos soy feliz, fuerte, joven, sano... Después empiezo

a decaer y recaer en mi abatimiento». Por eso, y para atraerla a sí más y más, le repite que ella es el mejor remedio para todos sus males y dolencias, y le ruega que no deje de visitarlo cuando sepa que está gravemente enfermo: «Y de toda terapéutica, es la tuya, diosa de mi alma, la única eficaz, la de tus letras y la de tus palabras ¿Sabes? Sobre todo, la de tu presencia». «Si algún día sabes que estoy enfermo — muy enfermo — no dejes de venir a verme. Será para mí un gran consuelo. Porque tú eres, no dudes, el gran amor de mi vida. No dejes de recordarme en tus oraciones, como yo te tengo siempre en las mías».

Ama Antonio Machado a Guiomar con fruición de los sentidos, pero sobre todo la ama de corazón, con toda el alma. Le estalla la sensualidad repentinamente, con palabras ardorosas: «Todo es amor, diosa mía: lo que te digo y lo que me callo». «A tí, y a nadie más que a tí, en todos los sentidos ¡todos! del amor, puedo yo querer». «Lleno estoy de tí, diosa mía. Abrasado me tienes en un fuego de que tú eres inocente. En él quiero consumirme». Pero más que estas explosiones de la sangre encendida, sorprenden y asombran, por su índole y por su intensidad, los arrobos y desmayos de la entereza viril, los deliquios sentimentales, bajo la fuerza avasalladora de la pasión que lo subyuga: «...a tu lado, apenas hablo; te miro, nada más. Aparte de eso, sólo sé llorar o besar tu mano de diosa» «¡Ay! Tú no sabes bien lo que es tener tan cerca a la mujer que se ha esperado toda una vida, al sueño hecho carne, a la diosa... Ahora que estoy solo, quiero llorar un poco, de amor, de gratitud, si no se me rompería el corazón». Contemplar a la amada, en éxtasis, entretener con ella la imaginación con recuerdos y quimeras, — cosa propia de todo amante

cumplido —es, para Antonio Machado, una manera de culto religioso: a eso le llama él «rezar».

El amor, que es toda su vida, hace, naturalmente, que él piense en la muerte: «Sin tí, hace ya tiempo que yo no viviría, y así, mi vida no es más que un homenaje a mi diosa». «¡Tantos días de ausencia!... La hora del último sol[4] es hoy para mí la más triste de todas. ¡Dios mío! Otra vez vuelvo a pensar en morirme». «...Has de perdonarme que yo más de una vez haya pensado en la muerte para curarme de esta sed de lo imposible».

Vive así, en adoración perpetua. Es un esclavo devoto y contento, que sólo pide, como gracia inmerecida, la presencia de su «reina» y de su «diosa», y está siempre dispuesto a contentarse con lo que ella le conceda. Por ningún lado se descubre, en las cartas, ni el más leve indicio de altivez o de impaciencia. Es cierto que las cartas publicadas pudieron ser escogidas para que en ninguna apareciera Guiomar en situación desfavorable, pero de cualquier modo, lo que resulta de las cartas conocidas está fuera de toda sospecha o duda.

Las cartas, que tanto abundan sobre lo que siente y piensa Antonio Machado, sobre su intimidad fervorosa y triste, apenas exponen algo sobre lo que es efectivamente Guiomar. Quisiera uno conocerla en su aspecto, en su vida, en su alma. La Sra. Concha Espina, que no la vio nunca, informa, por referencias, que era de origen andaluz, «alta, esbelta, de arrogante apostura, morena clara, de cabello negrísimo, grandes y

4 Era la hora en que, pasando frente a su casa disimuladamente, solía verla en el balcón, hasta que ella le negó que lo hiciera.

bellos ojos, labios de encendido color, fina mano señoril». Se sabe, por una carta, que ella vivía con personas de su familia, y se nos dice que estuvo sola durante los cuatro años que precedieron la muerte del poeta. Puesto que él la llamaba «reina» y «diosa», hay que imaginarla de estampa soberbia y de temple gallardo. Alaba Antonio Machado en ella el pelo negro, «único» y, por eso, «inconfundible», que le permite reconocerla de espaldas, en la concurrencia de un teatro. Pondera su voz, que se le queda en los oídos y que recuerda como si lo estuviera oyendo, con la que también sueña (como soñaba con la voz de su esposa). Los ojos, «preciosos», «maravillosos», se le hacen «indefinibles». No encuentra elogios suficientes para ellos y para los labios; los nombra, nada más, con exaltación y pasmo: «¡Ojos y labios de mi diosa!» Habla, con mimo gracioso, de su cuerpo, que no consiente en separar de su alma: «Cuida tu cuerpecito, diosa mía, que aunque tú eres sobre todo el alma, él es también de Dios, y por cierto de los que hace cuando está de buen humor y se esmera en sus obras» [5] «Su cuerpo tan precioso y tan defendido por el alma que lleva dentro». A veces la llama «salada» y «saladita» y «juncal», en celebración de su gracia, y le encarece el talento.

Tres únicas preocupaciones de Guiomar, —fuera de su interés en ocultarse—, descubren las contestaciones que recibe ella de Antonio Machado. Es una el cui-

---

5 Compárese con lo que se dice de la Lola en la comedia:

> Lo que hace Dios cuando está
> de buen humor, y se esmera
> una miajita en sus obras.
>
> (Acto I, escena III).

dado que le causa la mala salud del poeta, y otra, el disgusto de verlo siempre descompuesto en su indumentaria. Más que éstas, importa la que se debe a la condición de mujeriego de su enamorado. La había confesado él en su *Retrato* y se la atribuía a su caricatura Abel Martín. Ella no podía ignorarla, y sabía además que, al tiempo de entablar relaciones con ella, mantenía trato íntimo con otra mujer. ¿Qué pensaba acerca de las explicaciones, un tanto estrafalarias, de su amigo, sobre la inconsistencia de los amores y amoríos que precedieron a su gran pasión actual? ¿Podría acaso creer que en todas sus aventuras no hacía más que buscar a la mujer que no encontraría hasta conocerla a ella? ¿Qué efecto le produciría la idea de que era su amor de ahora la necesaria prolongación de un amor concebido en una existencia olvidada? Es muy probable que todo eso le pareciera a la vez halagador y ridículo. No estaba mal para homenaje de la «reina» y de la «diosa», pero la mujer «salada» seguramente sonreiría para sus adentros, y aun reiría con donaire burlesco, a esos requiebros filosóficos. Lo que no le sentaba de ninguna manera bien era que su poeta pudiera solazarse con la daifa de sus desahogos anteriores. Antonio Machado protesta contra semejante sospecha: «No, preciosa mía, ni por un momento pienses que hablé con esa mujer, que no es nada para mí. ¿Lo fue alguna vez? Mal me conoces si piensas otra cosa. En mi corazón no hay más que un amor, el que tengo a mi diosa. Tu poeta no te miente, no podría hacerlo aunque quisiera. Tampoco tu poeta es capaz de acompañar un amor verdadero con caprichos de la sensualidad. Esto es posible cuando el amor verdadero no tiene la intimidad que el mío, su hondura, su carácter sagrado. Yo te agradezco tu poquito de rabia, sala-

dita mía, porque es señal que me quieres, pero no la tengas».

Es posible que entre Antonio Machado y Guiomar haya habido, como en todos los amores largos, sus diferencias y altibajos, aunque el absoluto dominio de ella y el entero rendimiento de él hayan favorecido la buena armonía en su trato difícil y espaciado. No delatan las cartas ni la menor desavenencia. Separó definitivamente a los amantes la guerra española. «¿Qué va a ser de mí cuando te vayas?» preguntaba Antonio Machado en ocasión de un alejamiento pasajero, y apenas separados, al quedar solo después de una de las acostumbradas entrevistas, se ponía a escribir en seguida a su amada: «¡Adiós, mi diosa, mi vida, mi gloria! Aquí se queda tu poeta con la ilusión... con la conciencia de que es una ilusión el tenerte todavía a su lado... Y cuando pasen estos momentos del tránsito de tu presencia a tu recuerdo, que son los verdaderamente trágicos, volveré a ser feliz con tu imagen, rememorando y recordando una por una tus palabras y tus labios ¡y tus ojos!» El cuenta, para aliviarse el tormento de la ausencia, con el consuelo de los recuerdos, que reanima, y de las ilusiones que se forja. Sobrepuja así, con su imaginación, a la realidad, y se compone una dicha con lo imposible mientras puede alimentar la certeza de reunirse a ella tras una pausa más o menos larga. Pero llega el momento de la separación que puede ser final, de la que no hay motivo razonable para esperar que cese pronto o que termine algún día. Guiomar abandona a Madrid amenazado por la guerra; Antonio Machado queda con el presentimiento, o por lo menos con el temor, de haberla perdido para siempre. Escribe entonces la última carta que de él recibe su amada. En ella quiere mitigar la pena de la

despedida. Procura infundir una confianza dudosa, que él no tiene. Calla y guarda para sí la tristeza que lo abruma. Apela malamente a sus filosofías de soñador escéptico para dar ánimos contra la adversidad. ¿No puede acaso revivirse imaginariamente la dicha que se ha gozado? ¿No está el amor hecho de quimeras? «Ya se fue la diosa: ¿la volveré a ver? Quisiera apartar de mi pensamiento toda tristeza para que mis letras no lleguen a tí impregnadas de una melancolía que por nada del mundo quisiera yo que fuese, contagiosa. Hay que buscar razones para consolarse de lo inevitable. Así pienso yo que los amores, aún los más «realistas», se dan en sus tres cuartas partes en el retablo de nuestra imaginación. Por eso la ausencia tiene también su encanto, porque al fin es un dolor que se espiritualiza con el recuerdo de las presencias... Mientras podemos recordar — recordarnos — viviremos, y la vida tiene un valor, el de nuestras imágenes. Ahora te veo diciéndome adiós con la mano, el día de nuestra última entrevista, y tras esa imagen se me va el corazón tantas veces como la evoco. Adiós, mi diosa, Dios contigo y el corazón de tu poeta». ¡Pobre consuelo para un amor desesperado es aconsejarle que sueñe su felicidad perdida — Dante hacía del recuerdo feliz en la desgracia la pena más dolorosa, pero Musset protestaba contra esa ingratitud del corazón ulcerado. No sabía Antonio Machado inventar, para su enamorada, otro recurso, y alguno tenía que ofrecerle. Sería indudablemente decepcionante eso del amor reducido casi todo a vanos sueños si no se viera en ello la sola intención de confortar a una criatura desesperada, con lo único posible, en su pena irremediable.

Mucho nos hemos extendido con las cartas de Antonio Machado a Guiomar, porque está en ellas, más

que en los versos que le dedica, la expresión de su amor. Son muy pocos los versos, y además no son claros, ni de los mejores del poeta. Los conocieron los admiradores de éste, como invención caprichosa de su ingenio, en varias ediciones de su obra (1933, 1936), sin que en ellos advirtieran ni llegaran a vislumbrar la pasión que allí se esconde con sutil artificio. Es posible, pero no probable que hubiera otros versos que no han sido publicados y que pudieron perderse con la guerra. En las cartas dice Antonio Machado que necesita dos años de vida para preparar, entre otras cosas, un libro que consagra a Guiomar, y se declara insatisfecho con lo que ha producido hasta ese momento: «quisiera hacer algo que no se parezca en nada a lo escrito hasta aquí. Porque tú me has hecho otro hombre con tu cariño, y ese otro no ha cantado todavía». Confiesa, como su más alta ambición, el deseo de cantarla dignamente: «¿No soy tu poeta? Con ese título quisiera yo pasar a la historia».

Ese propósito de hacer «algo que no se parezca a lo escrito hasta aquí» es lo que da a los últimos versos de Antonio Machado, a partir del *Cancionero Apócrifo,* una fisonomía desconcertante de enigma difícil o indescifrable. Parece cosa más de la inteligencia que del corazón, más para escrutada que para sentida. Tiene con frecuencia el aire de una paradoja irónica, porque envuelve y revuelve un conceptismo filosófico en formas — imágenes y locuciones — de sentido inmediato llano, que apenas corresponden a lo que se quiere significar en ellas. Es evidentemente una poesía ardua y que se propone serlo. Aunque Antonio Machado haga, con Abel Martín y Juan de Mairena, la más entusiasta apología de lo folklórico y lo popular, y proclame que «en poesía — sobre todo en poesía —no hay giro o

rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa», es lo cierto que él se ha esforzado hasta el extremo límite de lo posible, que raya con lo imposible, para rehuir toda llaneza en el estilo e intrincar el pensamiento en fórmulas oscuras. No se vale, para ello, ni de palabras desusadas ni de frases retorcidas. Su vocabulario, preciso y exacto, no ofrece tropiezo alguno a las personas cultas; la sintaxis que emplea se permite escasas libertades que el más severo buen sentido y una sobria elegancia toleran cuando no justifican y aplauden plenamente.

La dificultad estriba en que todo lo dice a medias, lo insinúa apenas, y sobre todo lo figura con representaciones que, siendo o pudiendo ser ellas mismas perfectamente claras, sólo denotan de modo incierto lo que es su objeto. Desecha, como antipoético, el desarrollo lógico de la composición, porque la poesía es razonable y razonada, pero no debe ser razonamiento. Rechaza, pues, lo explicativo para que la poesía se reciba, como afluencia del fondo emocional que la constituye, por obra y gracia de estímulos imaginarios. El exponía en las *Nuevas Canciones* que la poesía es «canto y cuento», que es una manera de sostener, contra las exageraciones de la pretendida poesía «pura», que no la hay de ninguna clase cuando se elimina de ella todo acaecer humano. En la época de su iniciación, con las primeras *Soledades*, anotaba cómo en los cantos de los niños, la historia se hace confusa, pero se advierte, clara, la pena, y él mismo, en sus composiciones de entonces, ya aplicaba esa manera de esfumar lo anecdótico en la expresión del sentimiento. Con las *Canciones a Guiomar*, esa técnica se extrema. Del todo elude el poeta la historia, el «cuento», y hasta la simple mención del hecho, real o ficticio, que presta asunto

o sirve de pretexto a su poesía; o cuando los indica, hace esto en forma tan ligera y rápida, que ello pasa inadvertido o se confunde con lo que fragua y agrega la imaginación para producir el efecto perseguido sobre la sensibilidad. Queda así la poesía desvinculada, como flotante en el vacío, sin arraigo ni enlace aparente con situaciones o hechos conocidos que la motiven y, por lo mismo, faciliten su inteligencia. Tiene uno que adivinar o suponer, sobre conjeturas dudosas, a qué ha de referirse lo que se dice. Y, por otra parte, lo que se dice no es explícito ni llano. Así, pues, siempre la expresión es indirecta, y sugiere más que declara, y alude vagamente a ideas o cosas que sobreentiende.

Eso es, en la obra de Antonio Machado, el reflejo de las nuevas tendencias literarias hacia lo raro, lo difícil y lo recóndito. El no se doblega a las novelerías de la moda, pero quiere mostrar que sabe y puede satisfacer el gusto exigente que huye de la facilidad. A su manera, sin descartar de su poesía el interés primordial del sentimiento, de la emoción fina y delicada, se ha hecho difícil con dos técnicas radicalmente distintas: Por un lado, infunde en su obra de poeta un pensamiento filosófico impreciso, que no se pone de manifiesto, pero en todo se injiere y de todo trasciende; por otro lado, se vale de una forma caprichosa, de un estilo hecho de imágenes inventadas lo más lejos posible y fuera del orden que, en la naturaleza y en la vida, ofrecen las cosas. Algo, por no decir mucho, de barroquismo nuevo hay en ésto. Es seguro que no lo aplaudiría Juan de Mairena, porque, para éste, «la dificultad no tiene en sí misma valor estético, ni de ninguna clase. Se aplaude con razón el acto de atacarla y vencerla; pero no es lícito crearla artificialmente para ufanarse de ella».

Las *Canciones a Guiomar* están divididas en dos grupos. El primero de sólo tres composiciones, fue incluido, con ese mismo título, en las *Poesías Completas* de 1933; el segundo, *Otras canciones a Guiomar* comprende ocho composiciones publicadas en 1936. Son, tanto unas como otras, pocas y breves; caben todas en seis páginas. Las llama el autor «canciones», con nombre impropio, porque realmente no cantan; más bien, discurren poéticamente acerca del amor y de Guiomar.

A esas composiciones hay que agregar una estrofa de ocho versos que figura en *Juan de Mairena* y un soneto, admirable entre lo más admirable de cuanto salió de manos de Antonio Machado, que es parte de la producción inspirada por la guerra española.

El primer grupo, *Canciones a Guiomar,* corresponde según lo revela su contenido, al momento inicial del amor. En el segundo grupo, *Otras Canciones a Guiomar,* puede entenderse que se ha producido un distanciamiento, y después de una ruptura, entre los enamorados. El soneto lamenta, en el amor que persiste, la separación obligada, que había de ser definitiva.

*Canción* I. El poeta ha visto a Guiomar, que tiene en la mano algo que parece un limón o un ovillo y ella le sonríe largamente. Eso es todo lo que él recoge de la realidad, o todo lo que inventa con elementos de ella, — si la escena es fingida —, como origen o punto de partida para el poeta. ¿Es el primer encuentro de los amantes? O si ellos se conocían ya ¿arranca de ese momento el interés recíproco del uno con el otro? Así lo indica lo que sigue y constituye el tema conjetural de la composición. En lo que puede ser un ovillo en las manos de Guiomar el poeta imagina o presiente que está encerrada la suerte del amor que entonces le nace

y que todavía no sabe cómo será. Ese ovillo inseguro recuerda el que las buenas hadas entregan a algunos ahijados para que ellos vayan desenvolviendo a su antojo su vida, y puede también ser el símbolo de los hilos con que las parcas tejen el destino de los hombres. ¿No será con él urdida la trama del amor incierto que se anuncia en la sonrisa de Guiomar con la promesa de una ventura indefinida? El poeta querría naturalmente que se le descifrara ese enigma.

¿Es Guiomar una mujer hecha para darse toda, como fruta madura, al amor? ¿O sólo ha de esperarse de ella el entretenimiento ligero de un trato vano? ¿Se abandonará ella a la pasión compartida, o al contrario, el encanto que en ella seduce y hechiza tienta engañosamente una esperanza irrealizable? ¿Es ella una ilusión elusiva, defraudadora, o trae para su enamorado un verdadero renacimiento a la vida y al amor?

Yo pregunté: ¿Qué me ofreces?
¿Tiempo en fruto que tu mano
eligió entre madureces
de tu huerta?
¿Tiempo vano
de una bella tarde yerta?
¿Dorada ausencia encantada?
¿Copia en el agua dormida?
¿De monte a monte encendida
la alborada verdadera?
¿Rompe, en sus turbios espejos,
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos?

(*Poesías Completas*, CLXXIII).

Tales son las preguntas que el poeta se hace y que interiormente dirige a la mujer que le sonríe con algo

que parece un limón o un ovillo en la mano. Tengamos por sabido que no era un ovillo, sino un limón eso que ella tenía y no creamos que el poeta no lo ha visto claramente. Lo que él necesitaba para su poesía en las manos de Guiomar no era ese limón desconcertante, incongruente, sino el ovillo de las conjeturas sobre la naturaleza del amor que se le ofrecía. Así pues, si lo ha puesto en los versos, no es porque lo haya inventado, sino porque en efecto lo ha visto en las manos de Guiomar y ha querido introducirlo en la composición como un detalle curioso de la escena verdadera. El limón, que no era indispensable, no resulta de este modo un desacierto en la invención del poema, puesto que es, al contrario, un recuerdo vivo de su verdad.

El poeta ha trasmutado en ovillo de la suerte el aspecto del limón, y éste en las manos de Guiomar es el símbolo que representa la acción decisiva de las parcas y de las hadas sobre el destino de los hombres. La mitología griega y los cuentos orientales autorizan así con preclaros antecedentes, que no se enuncian, pero se sobreentienden, la imaginación poética. Tiene, pues, Guiomar en sus manos la ventura del poeta.

Con esta idea callada elabora él, en su nuevo estilo, el pequeño poema de la esperanza y la incertidumbre. Lo inspira la primera impresión de inquietud amorosa que experimenta, fascinado, ante la subyugante sonrisa de Guiomar. Es todo esto demasiado sencillo para que Antonio Machado bajo la influencia de una literatura que no quiere ser fácil, consistiera en exponerlo y explicarlo. Lo pasa por alto, y sus lectores o lo suplen con su pizca de ingenio, o lo admiran, — o dicen que lo admiran —, sin comprenderlo. No escribe ahora Antonio Machado, ni escribió nunca, para los cortos de inteligencia y de cultura.

Lo esencial de la poesía, es decir toda la poesía, está en las preguntas que el poeta se formula con imágenes de «tiempo», de «ausencia», de «espejos» y «copia en el agua», sobre la índole del amor que le brinda Guiomar sonriéndole. Es una poesía de interrogaciones fluctuantes. El tiempo significa en las filosofías de Antonio Machado lo vivido, lo sentido, lo «auténtico», en contraposición a lo abstracto y puramente conceptual, a las entidades lógicas. La ausencia referida a la amada no es la mera separación de hecho, sino la falta de íntima y efectiva correspondencia entre los amantes, la imposible compenetración recíproca del uno en el otro, la fatal inadecuación de la criatura soñada, a la que va el amor, y el ser de carne y hueso que lo recibe («La amada no acompaña: es aquello que no se tiene y vanamente se espera». *Abel Martín*). El espejo y la copia en el agua simbolizan el engaño que, en las apariencias percibidas mediante los sentidos, figuran las fantasmagorías de la esperanza y el deseo: es la proyección del sujeto sobre las cosas que lo interesan. Es claro que en lo poético ha de atenuarse y corregirse un tanto el radicalismo de esas concepciones filosóficas; pero algo más que una sombra o un eco de ellas hay en los versos, que sin tales presupuestos no se entenderían [6].

6 Pretendía Paul Valéry, y repetía Antonio Machado, con Stephane Mallarmé, que sólo es bueno en verso lo que de ningún modo puede ser algo en prosa. Es probable que ellos estuvieran en lo cierto respecto de su poesía. No he intentado reducir a prosa la esencia de las *Canciones a Guiomar*. Sería lo que hago un atentado indiscutible a esa obra si con mi explicación prosaica me propusiera sustituir el «hechizo» de los versos. Nada ha sido más extraño a mi propósito. Sólo pretendo facilitar la inteligencia de una poesía oscura o difícil con mis puntualizaciones aclaratorias. Para el público profano puede no ser inútil mi empeño. Los entendidos, y sobre todo los que presumen de tales, harán naturalmente ascos a

*Canción* II. Tiene la segunda canción dos partes extrañas la una a la otra, lo mismo por su fondo que por su forma. Hasta la métrica es en ellas diferente, — de octasílabos en una y de endecasílabos en otra. Más que dos partes diversas de una misma composición, se diría que son dos composiciones independientes. Trata la primera del amor, que es para Antonio Machado soñar lo imposible; la segunda elogia hiperbólicamente cómo todo en el mundo se transforma y embellece por Guiomar.

Está ya el poeta hondamente enamorado y es correspondido en su pasión, pero no logra ésta arrancarlo a sus filosofías. Ama filosofando: filosofa su amor con imágenes poéticas de sentido enigmático. Hace de Guiomar la criatura de un sueño despierto: sueña con ella el amor, en doble sueño, como la fusión de sus dos vidas separadas, en las que ellos quisieran compenetrarse, pero piensa al mismo tiempo que sólo una embriaguez de sueño puede permitirle esa dicha de sentirse unido a la que es una persona aparte, con existencia propia y distinta, de la que en verdad nada sabe, a pesar de que de hecho todo lo sepa. Juntos los enamorados, sueñan la unión imposible de sus dos almas y es cada uno fatalmente una alma secreta y cerrada en soledad inquebrantable, contra el vano empeño mutuo de abrirse y darse una a la otra por entero.

Sueña el poeta a Guiomar en un jardín «alto», de

---

mi tarea, ociosa para ellos. Es bien sabido que nada reemplaza convenientemente, en las glosas de la crítica, el conocimiento directo de una obra de arte, así sea ella una poesía, una música, un cuadro o un monumento escultórico o arquitectónico. No lo es menos, tampoco, que si bien cada uno siente como puede las obras de arte, algo o mucho ayuda para gustarlas empezar por comprenderlas.

«tiempo cerrado» con verjas de hierro, sobre un río. Desde un árbol del jardín, junto al agua, canta una ave «insólita», que es «toda sed y toda fuente». ¿No será ese jardín alto, de tiempo cerrado, la parte de su vida interior y exterior que los amantes separan de sus menesteres y trajines ordinarios, para su amor? ¿No es símbolo de su amor esa ave insólita que en el jardín canta y es al mismo tiempo sed y fuente, como la virgen esquiva y compañera de la composición de *Soledades*, señalada con el número XXIX en las *Poesías Completas?* Del jardín el mismo poeta declara que es invención de los enamorados para unirse, y agrega todavía que, juntos en él, exprimen «los racimos de un sueño» en «limpia copa», con palabras que recuerdan una expresión idéntica también de *Soledades, Poesías Completas*, XXVIII, para indicar otra vez que el amor todo es sueño. Aquí esa indicación, puesto que se dice que la copa es «limpia», para referirse al efecto espiritual incontaminado con goces de la carne, según pretende la Sra. Concha Espina que fue siempre el trato amoroso de Antonio Machado con Guiomar, y según resulta de las cartas que lo fue a lo menos al principio. Ese amor que los amantes sueñan hace que, en su embriaguez, olviden que es imposible la dicha que anhelan y persiguen:

> No puede ser
> amor de tanta fortuna:
> dos soledades en una...

La segunda parte del poema, enteramente ajena a la ideología filosófica, repite el consabido tópico de la reverberación que, a los ojos de los enamorados, produce la presencia de la amada sobre todas las cosas. A través de las generaciones y de los siglos, los poetas

han cantado, unos tras otros, cómo la mujer querida irradia, a cuanto la rodea en el mundo, resplandores de belleza, Antonio Machado no se queda corto en ese encarecimiento acostumbrado. Lo hace en pocas palabras, con espléndidas figuras amplísimas de olas y espumas en el mar, del iris en el cielo, de canto y colores en la aurora, y de asombro en la inteligencia. Estas imágenes raras, de preciosismo estudiado, absolutamente fuera de lo común, son la nota distintiva de su originalidad en el tipo corriente de la composición. Es una manera nueva de repetir lo gastado. Bien merece destacarse, en el esfuerzo por salir de lo conocido, cómo representa la sorpresa de la admiración, con el buho de Minerva, que para Guiomar agranda con asombro los ojos:

> Por tí, la mar ensaya olas y espumas
> y el iris, sobre el monte, otros colores,
> y el faisán de la aurora canto y plumas,
> y el buho de Minerva ojos mayores.
> Por tí, ¡oh Guiomar!

*Canción* III. Está constituida también por dos partes la canción tercera, que parecen de igual modo composiciones independientes, porque no las unifican ni el tema ni la forma, que son distintos.

En la primera parte el poeta va de viaje. Se aleja de Guiomar, pero la lleva consigo, en su corazón y su mente. Corre el tren hacia la mar y lo infinito devorando tiempo y espacio. Van quedando atrás las cosas del camino y de la tierra; en el cielo sigue a los enamorados que huyen juntos e inseparables, una luna llena y jadeante. Dios mismo, así cabalgara «a lomos del mejor corcel del viento», no podría alcanzarlos. Puede — si quiere — pensarse que está aquí infusa,

inexpresada, aquella idea de la imaginación acerca del amor que hace innecesarias la presencia y hasta la existencia de la mujer, porque al enamorado lo acompaña siempre, en la soledad, la imagen de ella, más eficaz para las soñaciones que ella misma si ésta pudiera llegarse a conocer; pero sin ese ingrediente filosófico, nada pierden los versos, que se bastan solos como hiperbólica explosión de contento en el amante dichoso. El jadeo de la luna y Dios montado en el viento son las notas un tanto estrafalarias del buen humor ingenioso a que Antonio Machado se entregaba con gusto desde que se dio a las filosofías con Abel Martín y Juan Mairena.

La segunda parte de esta canción es una carta breve. El poeta, que está lejos de Guiomar (recuérdese que viven ella en Madrid y él en Segovia), se recoge en su «celda de viajero» a la hora que él llama «de una cita imaginaria», y se pone a escribirle. Anota unos pocos rasgos del lugar y del momento. Es una tarde «viva y quieta» de abril. Llueve con sol; el iris rompe, en el aguacero, la tristeza «planetaria» del monte. Se oyen las campanas de la «torre vieja». Todo parece detenido en el tiempo. A la idea de Heráclito sobre el constante fuir de cuanto existe, opone ese estancamiento de las cosas la impresión de una inmutabilidad permanente. Eso es lo que rodea al poeta, lo que está fuera de él, a su alrededor. Cuando lo ha consignado en sus versos, vuelve la atención a su intimidad, que es toda su vida y se resume toda en la nostalgia del amor que lo lleva a la amada ausente:

> Todo a esta luz de Abril se transparenta;
> todo en el hoy de ayer, el Todavía
> que en sus maduras horas
> el tiempo canta y cuenta,

se funde en una sola melodía,
que es un coro de tardes y de auroras.
¡A tí, Guiomar, esta nostalgia mía!

El final es admirable. En él hace el poeta, de su vida entera y de su alma, una sola efusión pasional espléndida hacia la mujer que ama y en quien se arroba. Esta canción última tiene, por supuesto, como las otras, su entresijo filosófico y sus galas de rareza y de oscuridades. Ahí están las filosofías del «panta rhei» heraclitano y la permanencia del pasado en lo presente, a que tan aficionado se mostró siempre Antonio Machado *(Poesías Completas,* CI, CXLIV, CLXI, VIII y XXXIII; LXXIX, VII. *De mi Cartera,* etc.). Ahí están, para que el lector entretenga su ingenio y su paciencia en descifrarlas, expresiones como «celda de viajero» (sin viaje o ¿en el viaje de la vida?, «rompe el iris al aire el aguacero» (¿quién rompe a quién?), «tarde niña» y «día adolescente»... «cuando pensaste a Amor, junto a la fuente, besar tus labios...» (¿?) No es imposible que haya quien prefiera estas ideologías «apócrifas» y este lenguaje trabajoso a la emoción y al pensamiento límpidos y al claro estilo de *Soledades* y *Campos de Castilla.* Es máxima bien sabida que sobre gustos no hay nada escrito ni lugar a disputas, (pero también se dice que hay gustos que merecen palos...).

Las *Otras canciones a Guiomar* parecen inspiradas por un distanciamiento, y finalmente por una ruptura, de los enamorados. En la primera exalta el poeta el recuerdo obsesionante de la amada, que lo persigue siempre, en el sueño y en la vigilia, como «a traición»: «¡siempre tú»!

Reo de haberte creado
ya no te puedo olvidar.

(Id., CLXXIV).

No está del todo claro en lo que dice, pero a lo menos algo indica allí que el recuerdo, en vez de halagar como antes al poeta, lo aflige ahora y lo apesadumbra como un castigo («mírame en ti castigado»). Algo denuncia además una sensualidad que se irrita y amarga con remembranzas de «carne rosa y morena» y de beso en el «nácar frío» de la oreja.

Es cierto que en la Canción II se dice que

Todo amor es fantasía,

pero esa frase no se aplica a los detalles mencionados, sino al amor mismo, como si todo hubiera sido nada más que un sueño con la sola realidad verdadera del sentimiento en el amante, sin que importe lo que fue, —ni si fue—, la amada:

No prueba nada
contra el amor que la amada
no haya existido jamás.

Evidentemente no es un requiebro para la mujer eso de que ella no cuenta para nada en la pasión de su enamorado. Es una manera despectiva y maligna de licenciarla y anularla por completo, y puede ser lo mismo una chanza ligera del buen humor extremado que una ofensa cruel del malo que sabe ser hiriente y disimularse.

Juega en seguida el poeta, en las *Canciones* III a VI, con la idea que hace del olvido una purificación

del amor en el recuerdo. El tono es aquí irónico y amable a la vez. Se figura escrita esa idea en el abanico de la amada y puesta en boca de un papagayo para que se la cante en el balcón, y así no sería aparentemente razonable entender sin más ni más, con esas particularidades, que se trata de un motivo serio:

Escribiré en tu abanico:
te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido.

Te abanicarás
con un madrigal que diga:
en amor el olvido pone la sal.

Te mandaré mi canción
«*Se canta lo que se pierde*»
con un papagayo verde
que la diga en tu balcón.

Pero Antonio Machado era muy capaz de las tretas más endiabladas, (Quien lo ponga duda consulte a su *Juan de Mairena)*, y no es cosa de creer fácilmente que la artimaña en él no llegase a convertir la apariencia del chicoleo en befa sarcástica. Eso que parece festivo por su tono puede ser, al contrario, malintencionado y rencoroso. ¿No es la más altiva contestación de un desengaño el desprecio demostrado con alegría?

En *Juan de Mairena* (parte VIII) se atribuyen esas coplas a los años juveniles de Abel Martín, y se agrega que están dedicadas a una señorita «o que lo fue, en su tiempo». La intención de estas palabras, si no es del todo inocente, es venenosa. No cabe en ellas término medio. ¿Las pudo escribir Antonio Machado en ese libro de travesuras y donaires sin pensar que, publicadas sus *Canciones* en esa obra y en las *Poesías*

*Completas* el mismo año, llegase alguien a presumir o entrever una posible correspondencia entre la que fue su «reina» y su «diosa» y la señorita de quien se dice que pudo serlo, «o que lo fue, en su tiempo»? No incurramos en juicios temerarios con suspicacias de poco fundamento, ni confiemos demasiado en la famosa «bonhomía» del poeta. Bueno era éste de corazón, pero también era chusco y seguramente sabía indignarse, Cuando él entregaba a la prensa en Madrid los originales de *Juan de Mairena*, allí vivía Guiomar, y no es posible que no le pasara por el pensamiento que ella leería esa obra y que para ella a lo menos, tendría que ser afrenta y escarnio lo que para el público desentendido podía ser mera chanza.

Más dudas y perplejidades ocasionan todavía las dos últimas de las *Otras canciones a Guiomar*, que aparecen con las *Poesías Completas* de 1936 y no forman parte de *Juan de Mairena*. Es difícil o imposible comprenderlas en todos sus detalles, aunque es claro, en su forma contradictoria, el sentido amplio, general, de la composición. Cantan ellas el amor en el olvido que, para sentirse incólume y puro, desecha todos los recuerdos particulares de su historia — inclusa en ellos la amada —, y sin embargo de esos mismos recuerdos hay algunas figuraciones ingratas, crudas, que denotan repugnancia y encono.

Deja Antonio Machado a los poetas de voz engolada, a los cantores «baratos», el triste oficio de celebrar sus pesares con lira enlutada cuando «apenas de amor el áscua humea». El sólo quiere cantar el amor en su «destello», con estrofa que sea, como la fuente del monte, «anónima y serena», «Bajo el azul olvido», ni siquiera dirá «el agua santa» los nombres de los amantes:

Sombra no tiene de su turbia escoria
limpio metal: el verso del poeta
lleva el ansia de amor que lo engendrara
como lleva el diamante sin memoria
—frío diamante— el fuego del planeta
trocado en luz, en una joya clara.

¿Será esto, en verdad, lo que hace ahora Antonio Machado? Puesto que él lo proclama, querría hacerlo, y es cierto que hizo aún mucho más, después, porque volvió, con tristeza desesperada, al amor de Guiomar; pero entretanto mezcla a su poesía, como si las rechazara, imágenes de una pasión que se exacerba recordando al mismo tiempo que se ufana con alardes engañosos de olvido. ¿Cómo, si hubiera olvidado realmente, menciona la «escoria» del metal en que representa su amor, y la califica además de «turbia»? Contra lo que él pretende, le emponzoña todavía el alma el resentimiento de su malaventura amorosa.

Algo, y pésimo, de esa «turbia escoria» asoma y se muestra en la postrera de estas *Otras canciones*. De la podredumbre y la inmundicia puede brotar la belleza: en la «carroña» da su flor el rosal; del fondo mismo de la sepultura sale volando una mariposa: de igual modo abre el olvido, «con mano creadora», un «abanico de milagros», cuando consigue deshacerse de los recuerdos afligentes, porque así lo quiere «el angel del poema». Hay un paralelismo riguroso y redundante de términos opuestos en esa triple enunciación. Se contraponen la flor y la mariposa, por un lado, a la carroña y la sepultura de que ellas emergen, por otro, y esto no es más que el antecedente necesario que prepara y condiciona el verdadero motivo de la poesía, el «abanico de milagros» que nace de «la

mano creadora del olvido». Nada raro ni —menos— chocante habría en esta correspondencia sencillísima de analogías si a ella se limitasen los versos. Pero eso no es todo ni lo que más importa. Jamás habría Antonio Machado escrito cosa tan pobre de sentido como esa mera correlación de semejanzas forzadas. Lo que importa es precisamente lo que se da por olvidado y sin embargo se indica en representaciones extrañas, sorprendentes, enigmáticas:

Con el terror de víbora encelada
junto al lagarto frío,
con el absorto sapo en la azulada
libélula que vuela sobre el río,
con los montes de plomo y de ceniza,
sobre los rubios agros,
que el sol de mayo hechiza,
se ha abierto un abanico de milagros
—el ángel del poema lo ha querido—
en la mano creadora del olvido...

No se ve, desde luego, ninguna afinidad posible entre «los montes de plomo y de ceniza» convertidos en visiones de belleza, y las dichas y desdichas de los enamorados. Solía Antonio Machado transformar así en *Campos de Castilla*, los montes y las sierras en espumas y lejanías tornasoladas, azules o violetas, pero eso no hace al caso ahora. Se comprende en cambio que, —aun rompiendo el orden propio de la naturaleza y de la sintaxis—, presente al sapo absorto en la contemplación de una libélula, que puede ser una manera irrisoria de figurar al amor imposible o absurdo. Son frecuentes en la poesía las invenciones análogas, que exhiben, por ejemplo, al ruiseñor y a Pierrot enamorados, aquél de una estrella o de una rosa, y éste, de la luna. Antonio Machado, que se refiere evidentemente a

sí mismo, y no a los hombres en general, ha querido por extravagancia que el enamorado sea aquí un sapo. No puede esto causar mayor asombro a quien sabe que él desdeña altivamente las preocupaciones de aliño en su aspecto personal y manifiesta que los años han hecho de su cara una «fúnebre careta» (Recuerde el lector el *Retrato de Campos de Castilla* y *Glosando a Ronsard* en las *Nuevas Canciones)*. No está mal que el poeta divierta de ese modo su talante abandonado en imaginaciones caprichosas. ¿Pero cómo no advertir que es otra, radicalmente distinta, la intención que lo inspira cuando muestra a la «víbora encelada» junto a un «lagarto frío»? Si él es el lagarto, ¿quién es la víbora? Y ¿por qué, sobre todo, llama «encelada» a la víbora, y dice del lagarto que es «frío»? Podría ser, y se desearía que sólo fuese, una simple figuración de ánimos contrapuestos, apasionado y vehemente en ella, tranquilo y apático o despectivo en él; pero nada puede la mejor voluntad contra el sentido sexual que estalla en esas palabras demasiado crudas... [7] Sea, pues, de esto lo que fuere, aunque Antonio Machado cante insistentemente el olvido y sus depuraciones serenadoras, así bien claro que él no olvida y que, al contrario, lo irrita aún el resentimiento de su amor malaventurado.

Es curioso que no haya recogido en sus *Poesías Completas* un poema corto y delicado que aparece en *Juan de Mairena* precisamente junto a varias de las *Otras canciones a Guiomar* y con el nombre de ella. Habla también de olvido y hace de éste una purificación para el sentimiento definitivo del amor que ha de sub-

7 Se omiten aquí algunas consideraciones que en nada ofenden la memoria de Antonio Machado, pero pueden molestar a personas vivas.

sistir y prevalecer en ella cuando el poeta haya muerto. Son apenas ocho versos que dicen:

Sé que habrás de llorarme, cuando muera,
para olvidarme y luego
poderme recordar, limpios los ojos
que miran en el tiempo.
Más allá de tus lágrimas y de
tu olvido, en tu recuerdo,
me siento ir por una senda clara,
por un «Adiós, Guiomar», enjuto y serio.

Mal se concierta sin duda, con los denuestos de la canción últimamente referida, ese deseo, hecho esperanza, de un recuerdo amable en la mujer ultrajada. Parecería natural que sólo después de pasado algún tiempo, y ya desvanecidos los resquemores del rompimiento, pensara Antonio Machado que, lo mismo en ella que en él, su afecto recíproco de siete largo años sobreviviera a los agravios y las injurias de su trato final. Pero esos versos que fían al futuro la reconciliación de Guiomar con su amor desdichado son estrictamente simultáneos con los otros. Es que el enamorado experimenta a la vez, conjuntamente, la aversión de la amada, contra quien se indigna, y la tristeza voluptuosa de su amor perdido, que lo enternece. «Nessun maggior segno d'essere poco filosofo e poco savio che volere savia e filosofica tutta la vita», según escribía Giacomo Leopardi. Eran distintos y contrarios, pero se daban juntos y confundidos en el corazón del poeta, esos dos sentimientos de atracción y desvío por Guiomar. Por eso quiere olvidar y espera del olvido para sí y para ella el contento melancólico de sentirse en la ausencia unidos todavía por su antiguo amor.

Lo anuncia para Guiomar en los versos transcriptos de *Juan de Mairena.* Lo dice de sí mismo, como cosa

ya cumplida, en los sonetos inspirados por la guerra española. Uno de los sonetos está dedicado a las «tierras de Soria», donde vivió Antonio Machado con su esposa, pero no se recuerda allí a ésta, o se disimula y se calla su recuerdo. Otro soneto recuerda a Guiomar con nostalgia penosa y angustias de muerte por «la soñada miel de amor tardío», que se ha convertido en «sombra infecunda de llama» y en «flor imposible» de tronchada planta. Quisiera el poeta enamorado creer que su amada, en la separación, piensa en él con dulzura. El amor se le ha hecho a él doloroso:

De mar a mar, entre los dos, la guerra,
más honda que la mar. En mi parterre,
miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre,

miras hacia otra mar, la mar de España,
que Camoens cantara, tenebrosa.
Acaso a tí mi ausencia te acompaña;
a mí me duele tu recuerdo, diosa.

La guerra dio al amor el tajo fuerte.
Y es la total angustia de la muerte,
con la sombra infecunda de la llama

Y la soñada miel de amor tardío
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío.

Es la poesía más rica de sentimiento y menos complicada en el estilo de cuantos compuso Antonio Machado para Guiomar. El pedía dos años de vida para poder cantarla dignamente en libro que eternizara su amor. «¿No soy tu poeta» — le escribía —. Con ese título quisiera yo pasar a la historia». No habrá sido necesario todo un libro, bastará un soneto para que

sea inolvidable en la poesía española su amor hecho pasión, con el doble sentido de esta palabra. *Las Canciones* y *Otras canciones a Guiomar* quedarán probablemente, sólo porque son obra de Antonio Machado, como cosa rara en él y como signo de una época literaria caracterizada por el gusto del artificio y de la extravagancia.

No pueden estos versos dedicados a Guiomar parangonarse a los que dicen los amores juveniles y la pena de la viudez inconsolable. Apenas si hay en ellos, como perdidas en el fárrago de la expresión atormentada por el gusto de lo raro, algunas palabras sencillas y lúcidas con algo de la hondura y la delicadeza de alma que eran antes la nota característica del poeta. No es por cierto que se le hubiera secado a éste la fuente de las emociones vivas, porque en sus cartas de enamorado ella se derrama con abundancia espléndida. Es que de ningún modo convenía a su idiosincrasia emotiva el aparato de las sorpresas buscadas y rebuscadas en el estilo trabajoso y árido. Ni la dicha ni la desdicha de este amor de su última edad consiguen verdadera eficacia poética en ese derroche de imaginaciones revueltas. Fuera de unas pocas explosiones pasionales citadas en los versos transcritos, ¿qué hay en las *Canciones* y *Otras canciones a Guiomar* que deleite y satisfaga el gusto menos exigente de los espíritus juiciosos? En vano pondera Antonio Machado las maravillas que espera de su olvido en el amor. El «abanico de milagros» que él tanto encarece no se abre en sus composiciones: es un abanico cerrado.

Él cantó primero en blandas efusiones de ternura y de halago los amores de su juventud, que fueron como un sueño indistinto con fantasmas cambiantes y diversos. Cantó después con angustia compasiva el

amor de su esposa muerta, la «niña» que se le desvaneció penosamente en los recuerdos y acabó por no ser más que una sombra, la «dueña de la faz velada». Cantó por último, intrincando caprichosamente el pensamiento y el sentimiento en formas de extremado artificio, bajo la influencia de una literatura extravagante, a su enamorada oculta, Guiomar, la «reina» y la «diosa», a quien amó con devociones de idolatría, con despecho hiriente y con nostalgia atribulada. [8]

8 Quedan fuera de estas glosas las composiciones *De un Cancionero Apócrifo*. Son algunas de ellas —*Primaveral, Rosa de fuego*— de lo mejor producido por el poeta. Otras, que valen menos —*Consejos, Coplas, Apuntes y Recuerdos de sueño, fiebre y duerme-vela*— importan sin embargo mucho por su tema personalísimo de amores y amoríos confundidos y revueltos en remembranzas y pesadillas.

# AZORIN *

## I

Alude Azorín a las dificultades y los tropiezos de juventud literaria en *Las confesiones de un pequeño filósofo.* «¿Qué importan —pregunta— y qué podrían decir los títulos de mis primeros libros, la relación de mis artículos agraces, los pasos que dí en tales redacciones o mis andanzas primitivas a caza de editores?» La verdad es que la primera producción de Azorín, si acaso descubría una inteligencia inquieta y batalladora, no denunciaba ni su temperamento ni su carácter. Había hecho en su provincia, antes de radicarse en Madrid, una violenta campaña anarquista en la época del anarquismo intelectual, en gran parte inspirado en la influencia lejana de Nietzsche y en el convencimiento de que el régimen capitalista sería fácilmente barrido y aventado por una revolución rápida y continental del proletariado europeo. Había traducido a Hamon y a Kropotkin. Había dado en breves opúsculos varios estudios ligeros y virulentos sobre literatura (*Moratín*, 1893, *Buscapié*, 1894; *Anarquistas literarios*, 1896; *Literatura*, 1896; *Charivari*, 1897; *La evolución de la crítica*, 1899), y sociología *(Notas sociales*, 1895; *Pecuchet demagogo*, 1898; *La sociología criminal*, 1899; *El alma castellana*, 1900), un librito de

* Texto tomado de la revista «Hispania» Vol. XIV, Nº 5. California, U.S.A., noviembre de 1931.

cuentos *(Bohemia,* 1897) y un esbozo de novelita *(Diario de un enfermo,* 1901). Nada hay que buscar en ellos si no es la vacilación, la incertidumbre, el desconcierto de un espíritu desordenado y mal avenido con la apatía imperante en su medio. Es fácil, como lo han hecho Julio Casares y Julio Cejador, pero también de mal gusto, señalar contradicciones palmarias y destempladas osadías en el instable y desasosegado pensamiento que no había encontrado aún su orientación personal y se agitaba y debatía contra las ideas y las tendencias corrientes. Puede afirmarse que Azorín no existía, que no se había formado aún. Transcurrieron diez largos años desde sus primeras publicaciones, antes de que apareciera su nombre en *La voluntad* (1902), y en esta novela tampoco él es el personaje que figura poco después en los dos libritos deliciosos *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

Es cierto que hay contradicciones y osadías en aquella producción juvenil; pero, ¿qué otro periodista, qué otro escritor de su tiempo y de su edad entre los españoles tenían la viva inquietud que denota *La evolución de la crítica,* el apasionado interés ideológico de *La sociología criminal,* el tino, la agudeza de criterio y la amplitud de miras que informan *El alma castellana? La evolución de la crítica* parece principal, casi exclusivamente fundada en *La critique scientifique* de Emile Hennequin, y baraja muy a la ligera, con las doctrinas francesas de Sainte-Beuve, Taine, Prudhon, Guyau y el mismo Hennequin, algo, muy poco y no lo más fuerte, del criterio español sobre la literatura. (A D. Marcelino Menéndez y Pelayo ni siquiera se le nombra). No es más que un bosquejo somerísimo de lo que significa la producción literaria

para algunos pensadores y tratadistas finos, perspicaces y estudiosos. Hay en ella — lo reconoce el autor — escasa ponderación, excesivo apresuramiento. («La Revolución Francesa abre nueva vida en la historia de Europa. ...El libre arbitrio no existe»). A pesar de todo, el librito patentiza un interés agudo y hondo por las cosas más importantes, más humanas, más íntimas de la creación poética. Ese mismo interés por la vida psicológica del hombre alienta con más intensidad, con afanoso ardor, en *La sociología criminal;* entre todas las ramas de la ciencia jurídica obligadamente cursadas en la preparación profesional de la carrera de leyes, la sociología, que no es definidamente nada y que puede serlo todo, y la criminología que está removiendo, con la escuela italiana, los más trascendentales problemas de la conciencia moral, solicitan y dominan por completo la inteligencia ávida y vigorosa de este espíritu revoltoso y combativo. Las concepciones más revolucionarias sobre la vida humana son por él ardientemente sustentadas. De esas concepciones, atraída la atención por el contraste crudo que hace con ellas el estado presente de España, pasa en *El alma castellana* al estudio histórico de la situación española durante los siglos XVII y XVIII, que son la época de la tan debatida y maltrecha decadencia nacional. Con esta obra ya está el escritor en su tema personalísimo y constante: La decadencia española, España decaída será en lo sucesivo, siempre, con múltiples variaciones, el motivo único del literato que acaba de formarse.

Se ha recordado con frecuencia, a manera de anticipación sagaz sobre la justa celebridad literaria de Azorín, que Leopoldo Alas, cuando él era todavía un desconocido, lo señalaba a los circunstantes como joven de mucho talento y grandes promesas. No fue en

esto Leopoldo Alas una excepción: todos experimentaban frente a Azorín el estupor de una diferencia, de una superioridad, imprecisada aún, pero no por eso menos sensible. La buena gente, si alguien declaraba que él tenía mucho talento, asentía con discreción y, meneando la cabeza, agregaba que era «un hombre raro». Así lo refiere en *Las confesiones de un pequeño filósofo* el mismo Azorín. En el libro pone con irónica modestia que él no cree tener ese gran talento que le atribuyen; pero la salvedad burlona y engañosa no aparecía en la publicación originaria del texto que hizo antes *Alma española.*

El 22 de noviembre de 1903 encabezaba este periódico esas *Confesiones* con un retrato del autor. Amplia y despejada la frente, bajo el pelo echado hacia atrás; fina, pequeña y un tanto respingada la nariz; apenas una sombra leve de bigote sobre la boca de labios curvos y cerrados; los ojos vagos, que parece que no miran porque están perdidos en la meditación que trabaja un pensamiento distante, la cara tiene una expresión apacible de serenidad reflexiva y melancolía delicada. Las órbitas ciliares levantadas en el entrecejo y suavemente caídas hacia las sienes, forman arriba un arco de tristeza, lo mismo que, abajo, la boca. Sólo un rasgo incongruente, discordante, anómalo, rompe la armonía de las facciones agraciadas: las orejas vuelven hacia adelante sus pabellones abiertos. No era a la verdad esa fisonomía dulce y reposada la que podía naturalmente suponerse en el escritor por sus artículos audaces y ruidosos. En la cubierta de *Los pueblos* el excelente editor Leonardo Williams reprodujo en colores un hermoso retrato de Azorín ejecutado por Sandia. ¡Qué otra es aquí su estampa! El ceño marcado por un pliegue vertical, la mandíbula recia con

el mentón partido al medio, la nariz fuerte, la cabellera aleonada y lacia, alisada contra el cráneo, la firme actitud de la cabeza nietzscheana que emerge de un alto cuello blanco almidonado y de un ropaje oscuro y se adelanta vigoroso, todo acusa un aplomo enérgico, una voluntad incontrastable, una decisión imperiosa. En el ojo derecho un monóculo enorme, sujeto con ancha cinta, acentúa con cierta agresividad, con cierta insolencia, la arrogancia del gesto. «Un hombre que gasta monóculo es desde luego digno de la consideración más profunda» ha escrito J. Martínez Ruiz a propósito de Azorín. El pintor debe de haber realzado con un poco de artificio la intención natural del semblante para ajustarla mejor al espíritu del modelo. En la intención del semblante, en el espíritu del modelo, hay, bajo el empaque señorial, un deseo de espectabilidad pasmosa.

Azorín era periodista. En *La voluntad* de J. Martínez Ruiz se cuenta cómo ejercía tal oficio con indiferencia y ligereza cuando aún estaba en provincias. En el «pequeño libro» que el mismo J. Martínez Ruiz dio en seguida sobre *Antonio Azorín* se copian varias cartas de éste, amenas y curiosas, donde él mismo refiere jubilosamente a una buena amiga cómo ha provocado un gran escándalo en Madrid haciendo en la prensa la historia de una crisis ministerial de la que nada sabe. ¿Puede acaso el periodista apremiado por una labor diaria impostergable investigarlo todo concienzudamente? «Las historias de las cosas que no sabemos son las mejores historias» —declara. «Hice la historia: revelé detalles atroces: todos los periodistas, y los políticos se quedaron estupefactos. Estos políticos y estos periodistas, he de advertirte que son una gente muy inocente: con un adarme de ingenio y otro de

audacia se les asombra a todos». Y Azorín, satisfecho, halagado con su triunfo, concluye en son de burla: —«Indudablemente yo soy un hombre terrible».

Efectivamente era terrible de ingenio y de audacia. Puede no ser más que una invención novelesca esa divertida historia de la crisis ministerial; pero, fabulosa o verídica, ella representa bien la despreocupación y el temple que Azorín demostraba en sus comentos de la actualidad social y política. Quien desee apreciar por sí directamente ese desenfado travieso y malicioso lea los artículos titulados «La tradición» y «Silvela trabaja» del libro *Fantasías y devaneos*, o en el libro *Parlamentarismo* la chistosísima crónica sobre «Romero en el robledal».

El señor Vázquez Mella, católico eminente, se prepara a debatir sobre el Concordato. Azorín le envía un visitante imaginario e importuno que lo distrae de sus cavilaciones oratorias y declamatorias con la más precisa y decisiva relación de los antecedentes desfavorables que, a pesar de esto, son la verdadera y preclara tradición de la iglesia española; uno tras otro, el visitante va espetando esos antecedentes aplastadores para la tesis de su correligionario, como quien apoya y aprueba resueltamente sin titubeos, una opinión común e indiscutible, y cuando por fin ha terminado, se retira cortésmente, dejando sin palabra al señor Vázquez Mella. Es una lección admirable y socarrona.

«Silvela trabaja» una *Historia de las ideas éticas en España*. El cronista, que no tiene acerca de esta obra ningún dato particular, hace con ella lo mismo que Anatole France acometió con el discurso que pronunciaría Leconte de Lisle en su ingreso a la Academia Francesa: idea y expone lo que será; sólo que Anatole France infería exacta e insidiosamente, de su

conocimiento sobre Leconte de Lisle, cuanto él pudiera decir en su discurso, mientras que Azorín, descartando por completo la idiosincrasia del señor Silvela, da la materia y el plan de un libro que parece un mero desarrollo de varios capítulos pertenecientes a *El alma castellana,* y sin embargo lo pone todo en boca del señor Silvela. Pidió el señor Silvela que Azorín descorriese el velo, y Azorín, complacientemente, así lo hizo: no se trataba más sino de que «un modesto e ignorado cronista» había supuesto, «en un momento de alucinación, que todas estas ideas, y toda esta erudición, y todos estos puntos de vista —con los cuales el señor Silvela no está conforme— pudieron tener su génesis en el espíritu cultísimo, ponderado y ático del ilustre orador».

El señor Romero Robledo, presidente del Congreso, se ha marchado, por contratiempos de política, lejos de la Corte, a un lugar de Andalucía. Azorín lo ha seguido, en misión de periodista, para trasmitir a Madrid las ocurrencias del suceso. Azorín visita al presidente, que lo recibe con la cordialidad, con la efusión, con la llaneza del mejor tono, y lo sienta a su mesa, frente a su hija. Seguramente espera el prohombre que Azorín le pida trascendentales declaraciones y haga con ellas, congraciado con su amable recibimiento, un artículo rotundo y altisonante. Azorín calla y observa. No se publica de inmediato nada; van pasando los días, contra toda conjetura y costumbre, sin que se produzca la información del caso. Por fin aparece la crónica demorada. En ella se retrata caricaturalmente de cuerpo y alma al señor Romero Robledo; se describe su despacho claro y limpio, «sin trazas de trabajo ni afanes»; se cuentan varias incidencias comunes; se elogia a Pepita, la hija del gran señor, que

tiene el rostro «suavemente ovalado, lleno, encendido» y que, sonriendo con exquisita cortesía, descubre, «entre las dos pinceladas rojas de la boca», «unos dientes simétricos, nítidos, marfileños», y se anota cómo, a las palabras solemnes del político sobre la situación, responde a la distancia el graznido estrepitoso, alegre de unos patos alocados y joviales. ¿Nada más? ¿Esto es todo? No, no: falta una frase, una sola frase, una frase brevísima, que es precisamente la razón de ser de todo lo demás. Azorín, durante la entrevista, había insinuado con aire de ingenuidad poco discreta que el viaje del señor Romero Robledo parecía debido a las artimañas del señor Villaverde, presidente del Consejo de Ministros, y el señor Romero Robledo, tal vez un poco herido en su amor propio, ha replicado al punto que «Villaverde es un desgraciado». He aquí la grande, la formidable, la estupenda manifestación del señor presidente del Congreso sobre el señor presidente del Consejo de Ministros: ¡Villaverde es un desgraciado! Con esto le sobra al terrible, al tremendo poriodista para sacudir en agitación alborotada el pequeño mundo aparatoso de los grandes hombres vanos. No ha puesto en su artículo nada oficial, nada espectable. En el cuadro íntimo, familiar del conspicuo personaje de gobierno en su retiro, esa impensada apreciación personalísima estalla como una bomba que escandaliza y alboroza a la Corte, a Madrid, a España entera. Naturalmente el señor Romero Robledo, presidente del Congreso, se apresura a desautorizar la especie mediante un telegrama que se hace público en la prensa, y Azorín, con la misma desenvoltura pacata, responde insistiendo, comprendiendo, explicando, explayándolo todo.

Ya hemos visto que usaba un monóculo enorme. Te-

nía también «una caja de plata llena de fino y oloroso polvo de tabaco, un sombrero grande de copa y un paraguas —éste puramente imaginario— de seda roja con recia armadura de ballena». ¿Podía Azorín, con estas cosas tan ostentosas, tan llamativas, y con aquellos procederes tan sorprendentes y pasmosos, pasar inadvertido? Iba incuestionablemente a la celebridad: la merecía por su espíritu, según la predicción auspiciosa de Leopoldo Alas, y se ayudó a conquistarla con su aspecto insólito y soberbio y su conducta desconcertante y revoltosa. Fue así doble y distintamente popular por su prestancia y por su carácter.

## II

Azorín es un personaje novelesco en tres libros de J. Martínez Ruiz: *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Estos tres libros están comprendidos bajo el título común de *Historia contemporánea*, como las cuatro novelas de Anatole France que describen la sociedad francesa convulsionada por el proceso Dreyfus. Como en esas y otras novelas de Anatole France, casi todo el interés de *La voluntad* reside en las conversaciones de sus personajes. ¿Será acaso extremar una coincidencia exterior y fortuita el decir que en *La voluntad* hablan largamente sobre filosofía, sobre historia, sobre moral, sobre política y sobre literatura un maestro y un discípulo, y que estos largos parlamentos recuerdan un poco las amables y decepcionadas pláticas del abate Jérôme Coignard con el ingenuo y obsecuente Jacques Tournebroche? En todo caso ha de permitirse a lo menos señalar que, de una o de otra

manera, aunque en diferente medida, los dos autores, Anatole France y J. Martínez Ruiz, llenan de sí mismos sus obras y en ellas son, por la inteligencia y la sensibilidad, su valor más preciado. Podría también agregarse que ambos son escépticos y taimados; y ambos se complacen igualmente en adoptar, con manifiesta afectación irónica, la apariencia más sencilla, más cordial, más efusiva y candorosa. *Las confesiones de un pequeño filósofo* están hechas con delicados recuerdos y reflexivas impresiones de infancia, como *Le livre de mon ami Pierre Nozière.* El incesante desvanecimiento de las cosas domina la mente de Azorín de continuo, y es tópico general de sus mejores páginas, con la misma intensidad y frecuencia que se repite bajo la pluma insinuante y persuasiva de Anatole France. El parecido, el parentesco de los dos escritores llega alguna vez hasta la identidad en la idea o la sensación como ocurre en el capítulo IX de *La voluntad*, por ejemplo, con lo que opina Yuste contra la originalidad rebuscada y sobre el trabajo anónimo de los pintores primitivos, que es lo mismo que Anatole France explica por boca de su personaje Dechantre en el capítulo X de *Le lys rouge;* ocurre también con lo que Azorín dice de las puertas en el capítulo XLI de *Las confesiones* y Anatole France hace decir de ellas a Choulette en el mismo capítulo de la novela citada.

Es indudable que Azorín ha practicado atentamente, por natural simpatía y con provechosa admiración, la obra insigne de Anatole France. Ya en las últimas líneas de *La sociología criminal* («Nada es eterno: todo es mudable...») reproducía, casi a la letra, fragmentos sueltos del estupendo cuadro sobre el fin del hombre inserto en *Le jardin d'Epicure* («L'espèce humai-

ne n'est pas susceptible d'un progrès indéfini...»). No procedía Azorín a ciegas, ni con mal gusto; no andaba descaminado, no exponía su espíritu a una influencia perniciosa o deletérea cuando buscaba en la desengañada filosofía de Anatole France el divino secreto de la pacificación frente al vano tumulto de las ideas y de las pasiones. ¿Qué otro maestro hubiese podido convenirle mejor? Contra sus truculencias y turbulencias juveniles, Anatole France le brindaba la serenidad encantadora de un pensamiento rico de cultura y sutil de gracia. En él recogía la más alta enseñanza de la inteligencia más atrevida sobre la mezquina suerte del hombre: la sonrisa irónica y la piedad compasiva para todos los extravíos. Dejaba como combatiente la arena del circo para situarse como espectador en el palco del gran teatro que es el mundo. De los otros lo había aprendido todo Anatole France con paciente diligencia benedictina: ¿Por qué no había Azorín de recibir de Anatole France ese legado vivo de ciencia y de experiencia, de cordura y locura?

Poco tiene de Anatole France *La voluntad,* que es un libro amargo y tétrico; apenas algo más que el gusto de filosofar con escepticismo anárquico sobre el mísero destino del hombre y algunos pensamientos escogidos en los diálogos y soliloquios del maestro Yuste y su discípulo Azorín. Yuste, que se va muriendo, y Azorín, que no vive sino pensando, son como la voz y el eco de una misma crítica acerba contra la vida. Yuste ha sido escritor «brillante» en el estilo de una moda pasada, y comprueba con tristeza que su reputación ha sido efímera (pág. 63). Azorín cree haber sido «brillante» alguna vez, y reniega, con descontento y pesadumbre, del vano empeño que desconcertaba la naturalidad y la exactitud de su ex-

presión literaria (pág. 252). Yuste ha visto omitido su nombre con malicia, por envidia, en la crónica de un viejo compañero sobre el tiempo de su actuación famosa (pág. 37). Azorín lee en el periódico del día la reseña que hace un camarada suyo, del banquete habido la noche antes, donde él habló entre varios otros oradores, y advierte con sorpresa que deliberadamente se calla su discurso por malquerencia insidiosa (pág. 202). Yuste y Azorín lamentan la inanidad fatal de todo esfuerzo, de toda voluntad, de todo pensamiento. Sumidos en la vetusta Yecla, ciudad paralizada en la rutina persistente y reacia de una edad remota y atrasada, sufren la opresión asfixiante de un mundo ajeno a su modernidad personal y cerrado a sus aspiraciones. Yuste diserta con desesperación resignada contra la metafísica incierta, contra la sociología incapaz de implantar una justicia ideal, contra la literatura veleidosa en sus gustos cambiantes, contra la realidad inaprehensible bajo la apariencia de los fenómenos, contra la existencia pasajera y angustiosa. Nada somos, nada podemos, nada sabemos, Azorín, atónito. escucha en silencio ese nihilismo absoluto o le hace coro en repeticiones acordes. Por fin Yuste acaba de morirse, y Azorín se casa, que es, para el autor, como si también se muriera.

Entre las ideas generales de ese pesimismo un tanto ligero y farragoso, interesa particularmente, para conocer bien al autor que las expone y sustenta, lo que concierne a la literatura. La actualidad, agitada y revuelta en las complicaciones de un progreso mecánico y efervescente, impide el reposado desenvolvimiento del arte. Hace renombres falsos, difunde torpes aficiones, divulga necios prejuicios una prensa diaria mal dirigida, entregada a gentes sin competencia y sin rec-

titud. Los escritores profesionales son tan frívolos y ruines como los más hueros políticos. La novela y el teatro desconocen y quebrantan a cada paso la psicología y el orden natural de las cosas humanas: todo lo contrahacen, todo lo arreglan y componen forzadamente según designios que persiguen a cualquier costa un efecto determinado. En la vida no hay plan, ni acción aislada, ni desarrollos lógicos; pero la novela y el teatro, que debieran reproducirla con entera verdad, se hallan, sin embargo, sometidos artificiosamente a esas convenciones arbitrarias. La coherencia y la corrección, —dígase lo que se quiera,— son recursos contrarios a la naturalidad y por lo mismo, a la verdadera belleza. Descripciones y conversaciones son igualmente absurdas en las obras de más celebrada maestría. Se hace dialogar a los personajes de cualquier condición con la misma regularidad retórica y rígida. Hay un elemento, el paisaje, que es la piedra de toque indefectible para la sensibilidad estética, y nada mueve a sentir la naturaleza en los cuadros librescos, de repetición gastada, sin exactitud y sin plasticidad. Los escritores, incapaces de exprimir directamente una sensación nueva, una forma, un matiz, acuden sin escrúpulos ni miramientos a las comparaciones: Comparar es sustituir, es traicionar un sentido único y preciso con otro borroso y vago. No es la novedad fácil ni el estilo pulcro lo que se impone y perdura a través de las generaciones y los siglos, sino la concepción original, el «secreto encanto de la idea», la «idealidad sugestiva y misteriosa». El Arcipreste de Hita, primitivo y tosco, Cervantes, el «ingenio lego», Larra, inquieto y afiebrado, con todas sus irregularidades e incorrecciones, importan más que todos los atildados literatos de la España antigua y moderna.

Descartada la exageración propia de toda actitud revolucionaria, muy poco o nada es nuevo en estos principios simplistas. La exigencia de una verdad plena y minuciosa, respetada con celo fanático hasta el detalle incongruente, pertenece a la doctrina francesa del realismo proclamada a todos los vientos y difundida estrepitosamente por el mundo entero en la segunda mitad del siglo XIX. El rebuscamiento puntilloso de la expresión peculiar, genuina, plástica es el afán que distingue a la «escritura artista».

No es del caso ahora discutir esas opiniones literarias, que Yuste y Azorín recogen y explayan en sus pláticas y razonamientos. El mismo Azorín las ha impugnado en cierto modo, con sus obras posteriores, reclamando para el arte el derecho de evadirse a toda limitación aprisionadora y prefiriendo en el estilo una mesura sobria, equilibrada, clásica, de lo típico y esencial. En lo que nunca ha variado es en el desdén por la fábula y en la estimación de los paisajes.

Casi puede afirmarse que en *La voluntad* no hay fábula; en cambio ella prodiga paisajes y visiones de modestas casas, de iglesias ruinosas, de pequeños lugares y viejos pueblos. En ellos encuentra el autor el alma de la raza y pone la suya personal, que es emotiva, delicada, mansa, melancólica.

¿Cómo ha podido con esas propensiones, con ese carácter, admitir y preconizar decididamente los principios de la escuela realista? Disipemos todo engaño: lo que él aplaude en el realismo no es la obra realizada, sino la crítica vigorosa contra el gusto falso gastado, facticio; lo que él pide es vida, sinceridad, inteligencia abierta a la filosofía contemporánea. Por eso, a despecho de su aparente adhesión al realismo, no tiene su libro ni una sola mácula de grosería bes-

tial, y es, o quiere ser, todo pensamiento y sentimiento. En *La voluntad* no ha logrado todavía la madurez necesaria para la empresa que germina inconsciente, confusamente en su espíritu. No conoce aún bien su propia originalidad y el fruto que ella prepara; sabe, con todo, sin ninguna vacilación, que ella no lo conduce por caminos trillados a lo que ya está hecho por otros. De ahí, en gran parte a lo menos, su declarada oposición a los escritores que inmediatamente lo precedieron, —Valera, Pereda, Campoamor,— y su incondicional aplauso para los nuevos del momento, y en particular para el más revoltoso de todos, Baroja.

A Baroja están dirigidas las últimas páginas de *La voluntad*. Incomparablemente superior a esta novela juzgamos a *Antonio Azorín*, «pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor». Nótese que este largo y desacostumbrado subtítulo avisa con exactitud que no se cuenta una vida, sino que se habla de ella. Contar una vida es intento imposible o falaz; porque no puede relatarse punto por punto cuanto ella comprende, y componerla como completa con estos o aquellos episodios escogidos atentaría contra la verdad y produciría una impresión falsa de encadenamiento y conjunto en lo que es instable, disperso, discontinuo.

Con manifiesta ironía y con el evidente propósito de que sus lectores entiendan lo contrario, previene el autor en la dedicatoria que «Azorín es un hombre vulgar, aunque *La Correspondencia* haya dicho —cosa que él repite con clara complacencia— que tiene no poco de filósofo». «No le sucede —agrega— nada de extraordinario, tal como un adulterio o un simple desafío; ni piensa tampoco cosas hondas de ésas que conmueven a los sociólogos». Que Azorín no incurra en

adulterio escandaloso ni actúe en duelos cómicos o dramáticos, bien lo debemos admitir; pero él, que estaba tan hecho a remover su pensamiento, en los grandes y transcendentales problemas, contra todo y contra todos, ¿podá haber renunciado a ese vicio placentero? ¿No se nos ha repetido que el hábito de pensar, una vez adquirido, es un mal incurable? ¿Cómo, pues, nos afirma ahora J. Martínez Ruiz que Azorín no agita en su mente las profundas cuestiones que preocupan a los hombres? Seamos cautos: no confiemos demasiado en esa advertencia recelosa. Ya veremos, leyendo el librito, que Azorín, recogido en su cuarto, «pasa sus graves meditaciones y sus tremebundas tormentas espirituales» (cap. VI de la Primera Parte); ya sabremos que profesa, «como no podía ser menos, una estética teatral, que algunos críticos han encontrado exagerada» (cap. XIV, *ibid.)*; ya le oiremos un brevísimo discurso irónico sobre la incapacidad y la contradicción de los doctos y el buen sentido expeditivo de la pobre gente (cap. XIX, *ibid.)*; ya recibiremos de sus labios y de sus cartas a una dulce amiga sus opiniones sobre el arte de escribir (cap. XVIII de la Segunda Parte) y sobre el periodismo (cap. I a III de la Tercera Parte); pero no será esto ciertamente lo que más cautive y encante.

J. Martínez Ruiz, en la dedicatoria ya citada, recordando a Montaigne, declara que en la existencia de Azorín lo que importa no son sus acciones, sino sus fantasías, y el mismo Azorín, leyendo también a Montaigne, piensa que no vive, como este amable filósofo, más que estudiándose a sí mismo, cavilando, reflexionando atentamente sus impresiones de las personas y las cosas que lo rodean (cap. XXI de la Segunda Parte).

Tiene el autor el buen gusto de callarnos ahora discretamente cuanto Azorín discurre sobre los más arduos tópicos filosóficos y entretenernos sólo con sus andanzas y meditaciones vulgares. Lo hallamos de este modo más conforme a su medida con su mundo, más atrayente y simpático en su ingenuidad y en sus complicaciones. Nada era nuevo o personal en su actitud cuando afrontaba en *La voluntad* las ideologías pesimistas y asoladoras de Schopenhauer y Nietzsche; ahora, en cambio, todo es ameno y curioso, todo es original y gratísimo en su modesta existencia retirada y reflexiva. Nos place íntimamente penetrar en su espíritu y ver en él reflejada y sentida la humilde realidad, que es unas veces un tanto cómica y otras veces casi trágica, y siempre seduce o conmueve con la gracia de un rasgo ingenioso o el suave dejo de un dolor o una tristeza sin quejidos. Tiene Azorín la virtud inexplicable de hacer interesantes las cosas más comunes. Todo es claro y sencillo a su rededor, y basta que él fije su atención en algo para que, sin engrandecimiento ni transfiguraciones, lo percibamos distintamente.

¿Es novela *Antonio Azorín?* Desde luego que no tiene acción: su personaje central hace apenas más que sentir la vida en las gentes, en los lugares, en la naturaleza con que está en contacto un momento y que pasan para no volver. El paisaje de Levante y una casa de campo en él; Monóvar, la pequeña ciudad lejana y tranquila, con sus buenos viejos apáticos; Petrel, un claro pueblecillo limpio, con Pascual Verdú, enfermo, desengañado, pesimista, que se parece bastante a Yuste, y con Lorenzo Sarrió, que es sano, glotón y alegre, y tiene tres hijas, — Pepita, Lola y Carmen, — elegantes, discretas, encantadoras; Alicante, Orihuela;

breves y ligeros días de Madrid, con su periodismo ruidoso, con su literatura vana y con su política oratoria y estéril; Torrijos, un pueblo castellano muerto, donde lo más vivo que hay es el recuerdo antiguo de una gran dama que renunció al mundo, fundó una iglesia y repartió sus riquezas entre los pobres; Infantes, otro pueblo castellano, «sin agua, sin árboles, con las puertas y las ventanas cerradas, ruinoso, vetusto», donde murió Quevedo; y en todo esto, el alma de Azorín, que medita hondamente bajo la impresión de esa realidad afligente y se enternece en la emoción dolorosa de lo pasajero y de la muerte.

¿Es novela *Antonio Azorín?* Evidentemente no es la novela tal como la forjó primero el placer de lo maravilloso, de las aventuras extraordinarias, de los casos imprevistos, y después la curiosidad por los conflictos pasionales, por los dramas de conciencia, por la gestación y el estallido estruendoso de las catástrofes individuales. Pero hay otra clase de novela que miró siempre a las raíces del espíritu humano y quiso expresar qué es la vida moral. Para ella nada significa o no es más que un recurso de exposición el lance personal. Lo que ella persigue y procura es la sustancia íntima, el secreto oculto, la hondura esencial y vital del ser. En el paisaje, en los pueblecitos apartados, en los tipos apocados, encuentra Azorín el latido silencioso, lento de la raza, y ésta es la revelación profunda que él da en sus breves cuadros minuciosos, exactos, límpidos, con arte prolija y certera, de penetrante observación y fina sensibilidad.

Esta sensibilidad exquisita de Azorín, mezclada a ratos con cierta ironía ligera que juega con las apariencias engañosas y no hiere nunca seriamente, es el mayor encanto del librito delicioso.

Ella se muestra más clara, más vivamente, con la misma ironía, en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Esta obra está hecha con la evocación de unas pocas impresiones de infancia y otras, más abundantes, de la adolescencia. ¿Será necesario consignar que la regularidad sistemática y rigurosa de la escuela y del colegio fue un tormento incomportable para la niñez de Azorín, que era inquieto, distraído, ensimismado y algo lunático? ¿Puede acaso chocarnos que, recluído y sometido a un régimen severo y monótono, él se consolase mirando por las ventanas un pedazo de campo libre y una casita misteriosa, escondida y cerrada siempre, y se deleitase leyendo a hurtadillas recortes de periódicos sobre sucesos extraordinarios? Más curioso es, indudablemente, comprobar que, ya en sus primeros años, atraen sus ojos con simpatía los humildes talleres que hay cerca del colegio, donde oscuros obreros trabajan en los más viejos oficios. ¿No es ésta una inclinación personalísima, distintiva, característica, de su genialidad literaria? Esas «vidas opacas» de los trabajadores anónimos han de infundir, con su perseverancia secular, un sello de estabilidad permanente, de perdurabilidad, a los cuadros que trazará después el escritor experto. Entre tanto la realidad que él va poco a poco descubriendo, insinúa en el muchacho reflexivo, en el mozo reconcentrado, inquietudes y aficiones de artista. A pesar de su retraimiento y de su gusto por las soñaciones, no tendrá nunca la invención fácil y diversa. Es cierto que ahora quiere sólo recordar; pero, gracias a estos recuerdos, sabemos que el pintoresco y rebullente Sarrió de *Antonio Azorín* es el tío Antonio y que las tías Agueda y Bárbara sirvieron de modelo para la figura de la débil

viejecita que en aquel libro anda siempre suspirando y gimiendo «¡Ay Señor!»

Si es natural que la propia existencia haya puesto en Azorín el germen de su obra literaria, no lo es menos que en ésta lo haya incitado el ejemplo y la admiración de algún poeta querido. El cita a Baudelaire cuando habla de la emoción secreta que le producen las ventanas vistas a lo lejos en mansiones desconocidas. «Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle» ha escrito Baudelaire. Un asombro análogo, de obsesión presagiosa, de presentimiento aflictivo embarga a Azorín frente a las ventanas remotas. Azorín, como Baudelaire, aunque no lo confiesa con igual orgullo, tiene el contento maligno de sentirse y hacer que lo sientan «raro». Tiene también, como él, un desasosiego súbito y hondo ante ciertas mujeres que pasan al acaso y que por una mirada, por un movimiento, por un gesto, por un rasgo de su fisonomía, por una línea de su cuerpo, tal vez sólo por el aire indefinible que emana de ellas, revelan de pronto una concordancia, una afinidad que fascinan, que subyugan, que anonadan.

**O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!**

exclama Baudelaire. Idénticas sacudidas interiores expresan en sus versos varios otros poetas sutiles. No es necesario haber leído a Baudelaire ni a poeta alguno para experimentarlas; sin embargo la poesía *A une Passante* y quizá también con ella el poema en prosa

*Le Désir de Peindre,* debieron probablemente inducir a Azorín a sus consideraciones tan efusivas y a la vez tan discretas sobre ese tema sentimental y escabroso.

Es posible que estas indicaciones sobre probables o manifiestas influencias de Baudelaire en la producción de Azorín escandalicen a las personas ajenas al trato del arte y de los libros. Anatole France y Baudelaire, de muy distinto modo, han ejercido, a mi juicio, una acción clara en Azorín: la de Anatole France, ya anotada antes, concierne al espíritu; la de Baudelaire, más precisa y más limitada, se reduce a los motivos puramente ocasionales de unas pocas notas sueltas, que nada importan al carácter y nada quitan a la originalidad personal del autor. Hay como un esfuerzo constante en Azorín por asociar una ligereza alada y sutil de la inteligencia al profundo sentimiento de las cosas: parece que jugara, sonriendo con burla bondadosa, comprensiva, escéptica, ante la inanidad trágica de la misma vida que mueve a sus personajes con ilusiones engañosas y los condena fatalmente al dolor y a la muerte. Eso es de Anatole France; pero no es una actitud filosófica aprendida lo que hace a un gran escritor. Con eso, otro que no fuera Azorín habría intentado una obra vana, sin trascendencia y sin valor. Sólo Azorín pudo acometer, bajo la influencia de Anatole France, la empresa de traducir en su obra una idiosincrasia que es al mismo tiempo individualísima y de raza. España, en su estancamiento, en su resignación, parca de formas y recia de espíritu, asoma en *La voluntad* y llena las páginas de *Antonio Azorín. Las confesiones de un pequeño filósofo* cuentan cómo el autor va despertando a la vida, al pensamiento, al arte, en el ambiente secular de esa España, que no es de un día, sino de siempre, y que está en los paisajes

desnudos y en las costumbres inveteradas, más que en las llamativas figuras y en los acontecimientos ruidosos de un momento pasajero.

## III

Un gran problema plantea en la crítica Azorín; es lo que él llama la revisión de los valores literarios. Esta consiste en someter a la prueba de nuestra sensibilidad contemporánea la producción consagrada por el juicio favorable de las generaciones precedentes. No se trata ni de acumular sobre cada asunto una erudición vastísima, ni de promover con grandilocuentes elogios admiraciones infundadas, ni de perderse en menudos análisis de retórica y gramática. Lo que Azorín quiere es más sencillo y más hondo que todo eso. Desde luego desembaraza de prejuicios la distancia que la tradición ha creado entre las obras ilustres y nosotros; pero esto no es más que una preparación previa indispensable para acercarnos sin tropiezos, libres de extrañas sugestiones a las cosas. Lo esencial es percibir directamente la impresión que nos causan ahora a nosotros los libros clásicos, sentirlos con la sensibilidad que en nosotros ha formado el tiempo transcurrido, — años, siglos, — desde que ellos fueron escritos. Sólo con este procedimiento podrá saberse qué es lo que, en la antigua literatura, responde a nuestros gustos, a nuestras necesidades, a nuestras exigencias, lo que en ella está vivo todavía, lo que de ella perdura y vale. «No existe más regla fundamental — escribe — para juzgar a los clásicos que la de examinar si están de acuerdo con nuestra manera de ver y de sentir la realidad; en el grado en que lo estén o no lo estén,

en ese mismo grado estarán vivos o muertos» (*Clásicos y modernos*, «Los clásicos»). En el prefacio agregado a las nuevas ediciones de *Lecturas españolas* repite sobre los clásicos la misma idea que Anatole France ha desarrollado cien veces paradógicamente acerca de todos los libros. «No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad. No ha escrito Cervantes el *Quijote*, ni Garcilaso las *Eglogas*, ni Quevedo los *Sueños*. El *Quijote*, las *Eglogas*, los *Sueños*, los han ido escribiendo los diversos hombres que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad. Cuanto más se presta al cambio, tanto más vital es la obra clásica».

Nuestra sensibilidad se erige así en árbitro soberano de la apreciación estética. ¿No se priva de este modo a la crítica de todo fundamento firme y seguro? ¿No es esto abandonar a las inclinaciones del momento, a la moda pasajera, a la novelería el juicio literario? La sensibilidad cambia continuamente, según el mismo Azorín lo repite casi a diario. ¿Cómo, pues, entregarle una decisión transcendental sobre el destino de la cultura? La sensibilidad cambia, en efecto, según Azorín; pero el cambio que produce la civilización es un afinamiento, es un progreso, y por lo mismo nada sirve mejor que ese cambio para averiguar en qué medida y con qué eficacia la vieja producción ha contribuído y puede aún contribuir a desenvolver el espíritu de las generaciones sucesivas. «Un poco más de sensibilidad: eso es el progreso humano; es decir, un poco más de inteligencia» escribe Azorín cuando se ocupa de «la evolución de la sensibilidad» en el libro *Clásicos y modernos*. El no aísla esas dos facultades; en el volumen citado, comentando «La inteligencia de Feijóo»,

dice: «Una sensibilidad delicada supone una inteligencia viva».

Se ha dicho que eso es el subjetivismo y que sobre éste no puede levantarse una concepción científica de la literatura. Todo es subjetivismo en las valoraciones de preferencia; es subjetivismo el buen gusto clásico; lo es de igual manera cualquier tendencia contraria; pero, más profunda que las variedades propias de las escuelas y las épocas, persiste una corriente constante de fuertes sentimientos que, en esas mismas diferencias accidentales, componen lo que llamamos humanidad.

Ese fondo humano perenne es lo que interesa y dirige en su labor crítica a Azorín. En brevísimos artículos, de unas diez páginas a lo sumo, ha procurado señalar, ha señalado agudamente, sin amplios desarrollos, sin complicadas consideraciones, las notas fundamentales de los escritores y de sus libros. Sus artículos más parecen delineamientos y esbozos que estudios. No pretenden comprender todo lo que el asunto requeriría para ser agotado. Un solo aspecto, una sola particularidad, en cada tema, absorben toda la intención de cada trabajo.

Por eso vuelve siempre sobre unos pocos tópicos preferidos. ¿Cuántas veces no ha escrito sobre Cervantes, sobre Saavedra Fajardo, sobre Gracián, sobre Larra? Es cierto que frecuentemente se ha repetido acerca de ellos porque la ocasión o las circunstancias lo obligaban; pero, independientemente de todo motivo extraño, Larra, Gracián, Saavedra Fajardo y Cervantes han sido tratados por él según diferentes propósitos, sin que nunca el ensayo demostrara que el autor se disponía a establecer conclusiones definitivas y de conjunto. En el volumen *Rivas y Larra,* el estudio consa-

grado a éste no es más que una colección de cédulas dispuestas en orden alfabético, sobre sus ideas y opiniones. Es evidente que Azorín publica ese inventario ideológico para ahorrarse la tarea de componer su contenido con las trabazones lógicas necesarias a una síntesis cabal.

Su crítica es fragmentaria, dispersa, caprichosa, incoherente. Acaso no le es posible o le pesa el esfuerzo constante y largo de los estudios acabados y prolijos, y por eso limita su acción a las vistas ligeras y perspicaces. «Ver» un autor o un libro es para Azorín el deleite de penetrar su espíritu y darse a las sugestiones placenteras de un ensoñamiento vagabundo con las cosas leídas. Así «ve» lo mismo una obra literaria, *El licenciado Vidriera,* que *Un pueblecito* o un paisaje; así ha visto, leyendo *El lazarillo de Tormes,* a «Un hidalgo» de *Los pueblos*, y en las admirables páginas escritas como discurso para el centenario del *Quijote* y después recogidas en *Lecturas españolas,* «El caballero del Verde Gabán». ¿Crítica? ¿Puede esa reconstrucción de una escena antigua, desbordante de sensibilidad modernísima, reputarse verdadera crítica? No, sin duda; pero ella supone y encierra un trabajo de análisis puntual y fino discernimiento, y comunica una impresión de exacta verdad, que son el fundamento más sólido y el efecto más vivo de la crítica mejor.

Mucho ha insistido Azorín sobre la indispensable revisión de los valores literarios. Tal vez no ha realizado él mismo personalmente gran cosa de ese programa; pero ha difundido en el ambiente español sus ideas, y se debe innegablemente a su influencia buena parte del empeño general que se está aplicando a la investigación y el examen de la vieja literatura caste-

llana. Atacó desconsideradamente la opinión divulgada sobre el realismo en la novela picaresca y la nobleza del teatro clásico, y escandalizó con ello al público dormido en la ignorancia a la sombra gloriosa de los incultos laureles. No había motivo para el escándalo. Estaba ya dicho y bien dicho por Menéndez y Pelayo cuanto Azorín aducía contra la farragosa complicación de la fábula y contra la falsedad e inverosimilitud de las aventuras cómicas y trágicas. En lo demás se equivocaba Azorín; pero su error ni era del todo infundado ni merecía la grita violenta que se produjo. Son exactas las observaciones particulares formuladas por él sobre imposibles lances de las novelas y costumbres disolutas o bárbaras del teatro. Su engaño estriba en que edifica sobre esos detalles, — abundantísimos y enormes si se quiere, — conclusiones que no armonizan con la clara impresión que dejan la novela y el teatro, ¿Qué importa que en aquélla sea absurda una incidencia, cuando, a pesar de este defecto, se respira y palpa la vida típica y lozana de la época, en el aire de la sociedad y en el carácter de los individuos? ¿Qué importa que en el teatro se acumulen y barajen desmanes, villanías y atrocidades, si por sobre todo impera absoluto, indiscutido e irrefragable el sentimiento del honor? No hay tragedia sin catástrofe y sin crimen, y la tragedia es humana porque apiada y enternece con el dolor compadecido. Se equivocaba Azorín, al deducir, con más o menos lógica, abstractamente, de ciertos hechos, — incongruencias en la novela picaresca, ruindades morales en el teatro, — que ni aquélla es realista ni éste es honorable. Ni los imposibles de la novela ni las groserías del teatro empecen que España esté viva en la primera y que

en el segundo aliente y campee su hidalguía pundonorosa.

Se equivocó también contra las grandes figuras literarias que inmediatamente precedieron su aparición, —contra Campoamor, contra Valera, contra Pereda, contra Menéndez y Pelayo. Ciegamente negó la importancia de su obra, por insustancial y fofa la de los unos, por incomprensiva y reaccionaria la de los otros. La destemplanza revolucionaria de sus primeros años no respetó ni valla ni medida. A toda fuerza quiso echar abajo lo que estorbaba su marcha presurosa. Lo irritaba que una generación ilustre formada en otro ambiente social y con otros principios estéticos no cediese rendida al impulso de la juventud nueva y avasalladora. Fue el movimiento que él llamó de la «generación de 1898». Schopenhauer y Nietzsche en la filosofía, Gautier y Baudelaire, el uno por su técnica pictórica y el otro por su refinamiento cerebral, Tolstoy y el realismo francés en la literatura, apartaban de las fuentes nacionales a los recientes escritores de España, que se constituían en banda para arremeter, por enemigos del espíritu moderno, contra los representantes de la tradición y del orden establecido. Era natural que el público ilustrado resistiese como extranjerizo y antipatriótico ese advenimiento. No todos podían explicarse, como después lo haría el propio Azorín, con las ideas de Rémy de Gourmont, que no hay renovación fecunda sin germen extraño, sin levadura espiritual de otra raza o de otro tiempo. Azorín, templado con la madurez de la inteligencia y tranquilo en el goce de una celebridad bien lograda, ha vuelto sobre sus pasos para rendir justicia a aquellos adversarios duramente combatidos antes. De ellos ha dicho al fin que no fueron superados por la genera-

ción de 1898. No es inútil, para sondar su ánimo en este asunto, el «Epílogo» que cierra su libro *Los Quinteros y otras páginas.*

Sobre los autores que pertenecen a su época, excepción hecha de Pío Baroja, apenas se ha ocupado. De Baroja ha escrito siempre con amistosa ponderación; ha dedicado a Rubén Darío una sola página, aunque magistral; se ha referido alguna vez a Juan R. Jiménez y Antonio Machado con palabras evasivas, de sincero y delicado elogio, pero de escaso discernimiento y poca hondura; sobre Jacinto Benavente, Ramón del Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Eduardo Marquina, Manuel Machado, Gregorio Martínez Sierra, Enrique de Mesa, nada ha hecho que le mereciese la gracia de ser recogido en libro. ¿No sería un regalo inapreciable para los venideros la galería de estudios finos y precisos que Azorín puede trazar de sus contemporáneos más distinguidos?

Ella valdría seguramente mucho más que sus «nuevas obras» y los últimos volúmenes de sus críticas. Ha cambiado radicalmente en éstas su manera. Daba antes breves, pero profundas, vistas sobre el fondo esencial de cada tema; alarga ahora en consideraciones accesorias, de poca monta, sus artículos, y descuida o pierde con ellas el interés vital, el espíritu que anima y diferencia con privativo carácter a un escritor o una obra. ¿Qué sabe sobre la intimidad personal de Luis de Granada o Luis de León y de Emilio Castelar quien haya leído atentamente las apuntaciones y las glosas de Azorín?

Su principal labor crítica ha sido, hasta ahora, con la propulsión dada a las inquisiciones sobre la antigua literatura española, un corto número de retratos apacibles, sencillos, sin gesto, de actitud y expresión

embargados por el pensamiento ausente o reconcentrado. Los más pertenecen a personajes del siglo XVIII o principios del siglo XIX; ninguno es de figuras primordiales.

Tampoco son de primera importancia las ideas estéticas de Azorín. Siempre se mostró con ellas más decidido y seguro que juicioso y firme. Así, al mismo tiempo que Yuste, el maestro de *La voluntad*, condenaba en su nombre la comparación por equívoca y engañosa (Primera Parte, cap. XIV), él acumulaba comparaciones sobre comparaciones con la más despreocupada y libre indiferencia («algo así como uno de esos mercaderes que se ven en los cuadros de Marinus, o como un orfebre de la Edad Media, o como un judío que practica el cerrado arte de la ciropeya», Segunda Parte, cap. VIII); y contra sus propias censuras a la artificiosidad literaria de los diálogos en la novela (Primera Parte, cap. XIV), hacía que un sencillo sacerdote y una muchacha de su casa conversaran familiarmente con latinazgos, largas citas literales de los *Evangelios* y extraños conceptos (Primera Parte, cap. II).

De la verdad rigurosa hasta el detalle mínimo, que exigía Yuste (*La voluntad*, Primera Parte, caps. IX y XIV), a la caprichosa indeterminación del superrealismo que ahora propaga Azorín con sus «nuevas obras», hay una distancia enorme, que él ha recorrido insensiblemente, como sin darse cuenta del cambio.

Evidentemente Azorín no es un doctrinario: ni motiva su crítica en principios fundamentales, ni discute los programas y las tendencias de las diferentes escuelas. Sabe seguramente que eso no es más que un ejercicio de pedantería o un juego de ocio infecundo. Lo que en realidad le interesa es la obra viva, y para

apreciar ésta su única pauta es la sensibilidad. Sobre este punto no ha variado nunca. «¿He hecho crítica? —se pregunta.— no sé: he intentado expresar la impresión que en mí producía una obra de arte. Toda crítica, aun la más imparcial, aun la más objetiva, es una impresión. He buscado siempre en un libro la claridad, la exactitud y la lógica. Nadie me podrá convencer de que tales cualidades son desdeñables en literatura» (*Páginas escogidas*, «La crítica»). Es lo mismo, exactamente, que siempre dijo Anatole France. Para Azorín, como para Anatole France, las grandes cualidades son la sencillez, la exactitud y la claridad. No contienen, sobre el arte de escribir, otras ideas sus volúmenes de crítica. Hay en *El político* una página sobre «La lectura de los clásicos» muy interesante para conocer el gusto de Azorín; ella no ofrece cosas nuevas, pero encierra, en cambio, y resume toda su estética en el amor de la mesura y la elegancia.

Azorín no es un teórico, sino un sensitivo intelectual. Con todo parece que ha sido llevado al superrealismo, que ahora practica a su manera, más por el afán de no rezagarse en el movimiento contemporáneo, que por natural propensión o espontánea afinidad. En el fondo, sus «nuevas obras» son meros bosquejos informes y profusos de lo que, cernido y trabajado, hubiera podido ser una de sus obras anteriores. El, que tanto reprochaba a los grandes literatos de su juventud la indiferencia y el desdén para las inquietudes y aspiraciones recientes, ni ha querido parecer ajeno a las novedades actuales, ni ha sabido interiorizarse en las más hondas y delicadas orientaciones del momento. No las desprecia; antes al contrario hace manifestación de que las estima; pero tampoco las estudia. No es, por cierto, el suyo, el superrealismo que intenta ex-

plorar, oculta o secreta en la realidad conocida, una realidad ignota. Azorín se contenta con exhibir en forma confusa el esbozo de una escena imprecisa en la novela, y descomponer absurdamente en el teatro, con recursos mágicos o arbitrarios, la marcha regular de la vida. Habla de la subconsciencia por alusiones y como de oídas, con escasa o ninguna conciencia de la materia y peor que lo hacía Valera, septuagenario y medio ciego, sobre las últimas novedades filosóficas y literarias cuando él se indignaba contra la socarrona ligereza del insigne escritor cordobés.

## IV

En *Las confesiones de un pequeño filósofo*, después de recordar que su primera obra literaria fue un discurso trabajosamente preparado en el colegio, cuenta Azorín que, si le ocurre pasar delante del Congreso, baja tristemente la cabeza y piensa en esta horrible paradoja de su vida: haber comenzado haciendo un discurso a los ocho años para acabar siendo un hombre vulgar que no ha podido lograr una acta de diputado. En el prólogo de la primera edición, J. Martínez Ruiz informaba que Azorín hubiera deseado presentarse en las primeras elecciones para diputado y que sus amigos lo disuadieron de esa idea extraña pidiéndole que hiciese en cambio un libro; porque no le convenía la atmósfera artificiosa del Parlamento y sería de más gusto leer unas páginas libres salidas de su mano que verlo andar estérilmente por los pasillos o voceando como un hombre vulgar en el hemiciclo; su palabra, que es sencilla y tranquila, no llenaría las exigencias de la oratoria; su cultura no es de tratados

generales y libros fácilmente accesibles a las medianías ilustradas, y él, cuando razona, sigue su propio impulso y no sacrificaría sus conclusiones justas ni a las conveniencias políticas ni a los prejuicios de la muchedumbre [1]. Esto se decía en 1904. La segunda edición, que es de 1909, suprime ese prólogo y está dedicada a D. Antonio Maura, «a quien debe el autor de este libro el haberse sentado en el Congreso, deseo de la mocedad».

Es curiosísima la historia que se ha dado acerca de este suceso. Se había alejado Maura, de la Corte; tras él, como sagaz periodista, para que trasmitiera cualquier novedad sobre el político. había sido enviado Azorín. Desde el primer instante la policía comisionada para asistir al jefe del partido conservador había advertido que un sujeto extraño, de aire misterioso, había aparecido en el lugar y seguía y observaba al patricio ilustre en todos sus pasos. La vigilancia policial se interesó naturalmente en esta situación equívoca y sospechosa. ¿No se estaría bajo la amenaza de un atentado anarquista? Un día de mal tiempo en que el presunto criminal, con la cara enfundada en su abrigo, se hallaba como en acecho, guarecido en el atrio de un edificio frente a la mansión de Maura, fue previsoramente aprehendido y llevado ante las autoridades superiores para el esclarecimiento del caso. El desconocido se negó con firmeza a toda explicación y quedó así detenido varios días. Se comentó apasionadamente el hecho. Entre tanto fue notada la desaparición de Azorín. Al fin todo fue aclarado mediante algunas comunicaciones rápidas con Madrid, y

1 Estas referencias están extractadas casi a la letra del texto original. No van puestas entre comillas porque han sido ligeramente variadas para la adaptación.

Maura, siempre atento y cortés, quiso hablar con el periodista obstinado que había sufrido una encerrona a causa de él. De esta entrevista resultó Azorín diputado por el partido conservador.

No se equivocaban los buenos amigos a quienes se refiere J. Martínez Ruiz que el prólogo de *Las confesiones de un pequeño filósofo:* Azorín carece de las dotes necesarias a la oratoria y fue un parlamentario silencioso. Acompañó adictamente, primero, la acción de Maura y, después, la acción de La Cierva.

Sus enemigos le han reprochado su aparente inconsecuencia: ¿No era antes un revolucionario? ¿Cómo pudo convertirse al conservatismo? Vicente Blasco Ibáñez pensó un día aniquilarlo enrostrándole que, de mozo, había hecho una campaña de anarquismo en la prensa. Pío Baroja, que es su amigo y que se explica siempre todo con facilidad y sencillez, dice de él que «tiene la debilidad de creer grandes hombres a todos los que hablan fuerte y enseñan con pompa los puños de la camisa en una tribuna». De periodista anárquico a político tradicionalista, Azorín ha cambiado mucho menos de lo que parece. No hubo en su actitud reacción violenta, sino progreso evolutivo. En el ardor inquieto de la juventud, sintió con rebeldía la injusticia del orden social y protestó contra la desigualdad entre los hombres, contra la propiedad particular de la tierra, contra la esclavitud del matrimonio y de las cárceles. Lentamente fue entrando, con su continua observación de literato, en la entraña de la vida y en el alma de España. Frente al vano tráfago y al tumulto ruidoso de las gentes espectables, vio la existencia callada y oscura de la humanidad anónima, sometida a su destino ineluctable. El necio alboroto de la política no fue para él más que un «epifenómeno»

estéril sobre la intensa e inconmovible realidad vital. ¿Qué pueden los discursos y las reglamentaciones de unos pocos personajes de comedia, que se consideran primordiales y majestuosos, contra el incontrastable impulso de las fuerzas cósmicas y naturales? En lo más hondo, en lo más íntimo está lo que verdaderamente vale, y nada o muy poco importa el juego exterior y aparatoso de la organización artificial. No es una ley humana cambiante, sino la fatalidad irresistible, lo que hace y gobierna, bajo las apariencias deleznables, la corriente de la vida. «No lo ocultamos, porque somos sinceros: —está escrito en el capítulo XIV de la Tercera Parte de *Antonio Azorín,* — la entraña de un país no puede renovarse de un día para otro con un simple Real decreto». «Es absurdo creer que un puñado de hombres pueden cambiar en breves años la faz de un pueblo: la obra lenta de los siglos no puede ser deshecha en un momento» se repite en el artículo de *Fantasías y devaneos,* «La melancolía incurable del señor Costa», que es de 1904. ¿Hay de esto mucha diferencia a lo que se aconseja en el capítulo XXVII de *El político,* «Innovador dentro del orden»: «Contra lo que el tiempo ha ido estratificando, sólo con el tiempo se puede luchar»?

Era para Azorín la política española una contienda confusa de bajas concupiscencias, malas ambiciones y estúpidas fatuidades, movida entre pillastres y tontos, con aire de majestuosa teatralería sobre un fondo real de ignorancia y egoísmo. A pesar de esto, y contra todo lo que por esto mismo debería esperarse, ella atrajo y fijó su atención, Azorín fue durante largo tiempo cronista de las sesiones parlamentarias. Las Cortes fueron a sus ojos el escenario de una tragicomedia improvisada, sin plan y sin desenlace impuestos, donde los

figurones y los comparsas de la representación vivían con todas las pasiones y todos los instintos de la humanidad. Aquello era todo un pequeño mundo, y a fuerza de estar metido en él como espectador irónico y escéptico, empezó por complacerse en los trajines y las peripecias del momento, para acabar interesado sinceramente con la suerte de los actores y el espíritu de los partidos. ¿No había acaso diferencias entre unos y otros hombres y unos y otros principios? ¿Cómo no preferir los combatientes dignos, arrogantes, íntegros? ¿Cómo no reconocer la eficiencia saludable de las ideas firmes, claras, profundas?

En los cuadros y comentarios de *Parlamentarismo español*, son, primero, los grandes jefes conservadores, por su brío contenido y su reposada serenidad, lo que gana la simpatía del autor; después, con ellos y por ellos, la tradición, que es el pasado vivo en marcha segura hacia lo porvenir, penetra y se afirma en su inteligencia y en su voluntad. Azorín, revolucionario contra el desorden y el atraso, y conservador por amor del orden y del progreso factible y efectivo, es uno mismo. «Si hay algún amor intenso, es este amor a la tierra» dice Yuste en el capítulo VI de *La voluntad.* El verdadero amor de España, sin falso patrioterismo ni declamaciones hueras, anima en *Antonio Azorín* la pintura de los paisajes, de los pueblecillos, de las gentes modestas, que son, con el espíritu que de ellos emana, lo estable, lo permanente, lo esencial en el alma de la raza. Toda la obra literaria de Azorín atestigua su profundo arraigamiento en la vida, en la historia, en el pasado secular de España. No podía serle ajena la causa del partido conservador.

En éste no repudió el ideal de mejoramiento propugnado con intempestiva impaciencia durante su juven-

tud rebelde. El «nuevo Maquiavelo» de H. G. Wells, fatigado por la intolerancia y la desinteligencia de sus correligionarios los socialistas, se vuelve a los conservadores, y al fin halla entre ellos la posición más libre, más cómoda, más propicia para su programa de reformas sociales. Azorín había de ver establecido por la decisión de un ministro conservador, contra el desconcierto y la mala voluntad de sus adversarios, un régimen preciso de protección obrera *(Un discurso de La Cierva*, cap. XI, «Una obra reformadora»).

«Política: no devaneo, no inconciencia» pide Azorín. Aplaude en Maura la dignidad, la rectitud, la mesura; en La Cierva, con la entereza del carácter, celebra la competencia, el trabajo, la perseverancia. Hace de Mariano José de Larra, a quien todos miran como un simple costumbrista divertido, la cabeza de un movimiento social, y con él se identifica en la condenación de la desidia y el desgobierno. Larra quiere desesperadamente que se ponga todo en orden; pero no es más que un literato y sólo puede lamentar la ruina do España y requerir sin resultado las reformas necesarias. D. Antonio Cánovas del Castillo, entorpecido por el marasmo y la confusión de la época, lucha con toda su energía heroica, por encauzar en acción común y disciplinada las fuerzas dispersas y perdidas en mezquinas querellas y componendas. Cánovas formula en España la «doctrina conservadora» con principios que Azorín recoge de sus discursos y confirma con referencias filosóficas de Auguste Comte, Charles Maurras y Maurice Barrès. ¿Por qué no cita sobre todo las dos grandes obras, fundamentales sobre la cuestión, de Renan y de Taine, *La réforme intellectuelle et morale de la France* y *Origines de la France contemporaine?* Ellas son, con las de Maurras y Barrès, la más

fuerte defensa de la tradición conservadora en los pueblos de lenguas latinas.

La evolución política de Azorín ofrece una semejanza rara y significativa con la actitud de Barrès: ambos parten del anarquismo intelectual más absoluto, y ambos, por inclinación personalísima extraña a toda influencia dogmática y a todo respeto servil, entroncan finalmente en el pasado y acatan la dependencia que él exige de la vida actual para que se haga y consolide el progreso normalmente, sin convulsiones ni trastornos. Barrès proclama su divisa de tradicionalismo: «la tierra y los muertos». La tierra, que forja al hombre y lo vincula a su dominación permanente y continua, y los muertos, que prolongan su vida en las generaciones sucesivas con el espíritu de la raza lentamente desarrollado, son las dos fatalidades supremas y favorables de las sociedades humanas. Rebelarse contra ellas sería esterilizarse en propósitos vanos y renegar la propia individualidad. Ya, antes que Barrès, decía Comte que la humanidad se compone de muertos y de vivos y que los muertos son, por mucho, los más numerosos. Antoine Bauman, citado por Maurras, agrega que lo que llamamos humanidad no es la masa de los hombres separados sobre el haz de la tierra en determinado momento, ni el simple total de los vivos y los muertos, sino la cadena de los que han cooperado a la gran obra humana, de los que se prolongan en nosotros y que nosotros continuamos. Este grupo escogido no es una imagen vana. «El forma lo que hay de más real en nosotros, y nosotros lo sentimos siempre que descendemos a lo secreto de nuestra naturaleza». Anatole France, a quien Azorín se ha parecido siempre en muchas cosas, repetía y aclaraba majestuosamente a Comte con estas palabras: «La humanidad se

compone casi entera de muertos, ¡tan poco son los vivos ante la multitud de los que han vivido!» «Por su multitud y la grandeza del trabajo cumplido, ellos son los más potentes. Son ellos quienes gobiernan; nosotros los obedecemos. Nuestros señores están bajo tierra. He aquí al legislador que ha dictado la ley a que yo me someto hoy, al arquitecto que ha construído mi casa, al poeta que ha creado las ilusiones que nos turban todavía, al orador que nos ha persuadido antes de nuestro nacimiento. He aquí a todos los artesanos de nuestros conocimientos verdaderos o falsos, de nuestra sabiduría y de nuestras locuras. Ahí están los jefes inflexibles a quienes no se desobedece. En ellos están la fuerza, la continuidad y la duración...». Bien es verdad que el mismo Anatole France acabó por oponer a la voz de nuestra conciencia, «que es la voz de los muertos que hay en nosotros», el balbuceo indistinto de nuestros descontentos y nuestras esperanzas, que será un día la voz nueva de las generaciones futuras.

Azorín no puede menos que reconocerse a sí mismo en el paisaje español y en los tipos castizos de los viejos pueblos. Su acción política es, sin duda, mucho menos importante que la de Barrès: él no levanta bandera, no dirige campañas, no arenga muchedumbres; se limita a apoyar en la prensa el programa de los jefes y a prestarles, lo que no es poco, el ennoblecimiento de su filosofía y la seducción de su inteligencia lúcida. Diputado mudo, fue un escritor de fibra y de garra, y suplió con sus páginas de polémica y de información lo que no dio en discursos. La primera parte del libro *Devaneos y fantasías, Parlamentarismo español, El político, Un discurso de La Cierva* y *El chirrión de los políticos*, amén de otros muchos artículos

pertenecientes a diversos volúmenes, importan ciertamente más que una jefatura de ministerio para la dirección del espíritu público.

No parece que Azorín sea ministeriable a pesar de que en *El político*, entre burlas y veras, intentó aleccionar sobre el arte del gobierno a los dirigentes del Estado y en más de un punto se tomó de modelo a sí mismo. La cadena de reloj que el político ha de llevar según sus consejos ¿no debe ser delgada, con «alongados eslabones» como la que luce el consejero D. Diego de Corral en el cuadro de Velázquez y como la que el mismo Azorín ostenta en el capítulo IV de *Antonio Azorín?* El político ¿no ha de ser cortés, pero recogido y reservado, como el mismo Azorín, para guardar una distancia «invisible e insalvable» con quienes lo tratan y mantener su consideración y fama con la perplejidad y la incertidumbre de la gente? ¿No ha de cuidar también, como el mismo Azorín, de no contrariar siempre a los demás y de seguir de cuando en cuando la corriente? ¿No ha de consentir la variación de las ideas en los hombres como la admite y practica Azorín? Como Azorín ¿no debe permanecer impasible ante el ataque injusto y malintencionado? ¿No debe ser cualidad eminente en él la astucia de la vulpeja, y no ha demostrado Azorín que es hábil y preparado en esta materia que ya en 1903 pensaba tratar en próximo libro, según se anuncia en la página sobre «obras del autor» que precede a *Antonio Azorín?* ¿No ha de ser, por último, arrogante, leído, afecto a los buenos clásicos y despierto con las novedades, como Azorín lo es?

A pesar de que él reúne en sí todas las prendas y destrezas y primores que, a su juicio, acreditan con plenitud y gallardía la eminencia del perfecto políti-

co, no parece que Azorín sea ministeriable. Sólo ha desempeñado hasta ahora, además de varias diputaciones, la subsecretaría de Instrucción Pública. Estuvo una vez a punto de ser gobernador civil de Murcia. Estaban algunos murcianos preocupados sobre quien había de ocupar ese cargo. No se atrevían ellos a indicar ningún candidato al Sr. La Cierva, que podía lograr fácilmente un nombramiento satisfactorio. Azorín decidió entonces, para tranquilizarlos, ofrecerse para el puesto vacante y hablar en seguida al Sr. La Cierva. A todos agradó la solución repentina; sólo que el Sr. La Cierva no quiso pedir nada, y nada se hizo. «Y de esta manera, —concluye Azorín,— quien escribe estas líneas, que tan sólo por complacer y servir a unos amigos hubiera aceptado ese cargo, no llegó a ser gobernador». Preceden el relato estas líneas, que son el único reparo, la sola tacha, que él opone a La Cierva: «Un poco de inhabilidad, otro poco de apatía y otro poco de indiferencia a la tierra y a los hombres pueden hacer que, siendo el ocupante del gobierno una bellísima persona, todo un caballero, venga a ser infructuosa o lastimosa su gestión».

Azorín, que ha citado a menudo a Montaigne, que se ha comparado con él y que efectivamente se le parece algo de lejos, invoca, para disculpar sus propias ligerezas, las palabras del maestro: «Il fault avoir un peu de folie qui ne veult avoir plus de sottise». El ha sido siempre, con gusto y alegría, un poco alocado: eran alocados sus juegos de infancia; lo fueron después sus travesuras literarias. No podía dejar de serlo por completo su intervención política. Todos sus libros sobre la materia, menos *Un discurso de La Cierva*, son jocosos; a todos vence por su ironía, *El chirrión de los políticos*. En él, Azorín, que es un intelec-

tual, ha dicho que no puede ser político ni, menos, ministro quien tenga tal condición; pero ha dicho también que la verdadera política, la más eficaz y la más honda, consiste en adelantar con el pensamiento el espíritu de la nación. «La vida de un hombre, la vida sola, sin palabras, sin hechos, puede ser una política; puede ser la más alta política, y la más alta estética». «Estamos gobernando hace años sin estar en el poder. (No es él quien habla así; pero así habla por él su personaje D. Pascual). Creamos una llamita de civismo, de cultura, de independencia mental, que esparce sus resplandores en la noche de nuestra patria». «Y si nunca podemos sentarnos en un sillón ministerial, ¿qué habremos perdido? Nuestra obra de difusión de la cultura, de avivamiento del amor a España, estará hecha». «Las ideas mueven al mundo...; las ideas son las más poderosas de las acciones. No hay acción sin ideas... Los verdaderos hombres de acción son los hombres de pensamiento». «Toda la política de los humanos es adoctrinamiento». «La justicia es cosa etérea, sutil, impalpable. La justicia es la sensibilidad de los mejores. Justicia es poesía».

La sátira que *El chirrión de los políticos* desenvuelve contra la farsa oficial a aparatosa del gobierno es nada más que una síntesis caricatural de las críticas formuladas en las crónicas parlamentarias desde 1904. En éstas declara Azorín que, al pisar la calle, terminada la sesión, experimenta el mismo cambio que siente al salir del teatro. Dentro del recinto parlamentario son otros el espíritu, el movimiento, el ambiente; de fuera, todo eso resulta «absurdo». La posición de Azorín, contra lo que podría fundarse en rotundas apreciaciones aisladas, no es muy resuelta. Todo lo ríe y lo vitupera en el formidable desorden general

del Parlamento y el Consejo de Ministros. *Un discurso de La Cierva* parece la condenación categórica del régimen parlamentario: allí se pregunta Azorín cómo puede Barrès, frente a las claras conclusiones de Maurras, negarse a reconocer la ineptitud irremediable del sistema. Sin embargo Azorín no se decide plenamente, y aunque se muestra convencido con Maurras, permanece perplejo, vacilante, irresoluto. Ese libro es de 1914. Dos años más tarde, en 1916, pregunta en son de incontestable defensa: «Privada de la fiscalización que se ejerce en el Parlamento, ¿qué sería la política?» (*Parlamentarismo español*, «Escuela de maneras»).

La cuestión es embarazosa, y no sólo Azorín, sino todos los tratadistas contemporáneos se la plantean con desconcierto y angustia. Tal vez para consolarse, afirma Azorín que «las sociedades tienen una interna y formidable fuerza de conservación, y que los pueblos marchan necesariamente hacia un objetivo de justicia y de progreso, por encima de todos los artificios políticos» *(Parlamentarismo español*, «Prólogo»).

Quiero para concluir este capítulo, señalar una oposición que asemeja singularmente las actitudes contrarias de Anatole France y Azorín. Quien haya leído atentamente al escritor francés no habrá podido menos de percibir en lo mejor de su obra, más extensa que variada, lo mismo que la de Azorín, que, bajo el ataque omnímodo y perpetuo al orden actual, se infiltra y mantiene vivo un espíritu conservador apegado al fondo irreductible del hombre y a las formas determinadas por la historia y la civilización. Jacques Roujon ha dedicado al examen de esa peregrina dualidad todo un libro, que es acaso lo más exacto de cuanto se ha escrito sobre el carácter de Anatole France. Charles Maurras llama a éste su maestro, no sólo por el ma-

ravilloso arte del estilo, sino también por esa oculta fuente de tradicionalismo innegable. En Azorín se produce el mismo fenómeno en sentido inverso. El sigue siendo siempre el agitador revoltoso de su juventud, aunque sinceramente se afilie al partido conservador y se afane por llevar al orden las cosas de España. Bien lo ha visto su amigo, el más penetrante poeta de su patria en su tiempo, Antonio Machado, que lo define:

un poco libertario
de cara a la doctrina,
¡admirable Azorín!, el reaccionario
por asco de la greña jacobina.

Amor del orden y el sosiego en cuanto lo rodea, placer de la comodidad y el bienestar, escrupulosa exactitud en la existencia exterior, para que sea más libre, más dueño de sí mismo el espíritu instable, inquieto, vagabundo, anárquico, tal parece Azorín en la política. Quienes, juzgando con ligereza, creyeron que renegaba en el partido conservador sus juveniles ideales, vean cómo le sirve *Un discurso de La Cierva* para augurar en la «Vieja España» una «patria nueva», y cómo *Andando y pensando* se dirige todavía al comunismo.

## V

Tengo ante mí, bajo mis ojos, al alcance de mis manos, sobre la mesa en que escribo, las obras de Azorín. Son veinte, treinta, cuarenta volúmenes, y no están completas. Me faltan algunas que se me han extraviado, —*Literatura, Los hidalgos, La tragicomedia del amor,*— y otras, que nunca he visto, —*Anarquistas literarios, Notas sociales, Soledades, Pecuchet dema-*

*gogo. Los hidalgos* era un librito delgado que inmediatamente formó parte de *El alma castellana.* Lo tengo, pues, en éste, aunque lo haya perdido en su tirada primitiva. De los que no he tenido nunca hay uno que me atrae con la secreta seducción de su título sugestivo, *¡Soledades!* ¿No estará en él, todavía incierta, apenas insinuada, la primera revelación de ese reconcentrado espíritu manso y reflexivo que fue después el carácter eminente de Azorín?

Quiero precisar, definir ese carácter; voy a buscarlo en sus obras. Por eso las he reunido a mi lado. Ellas me recuerdan viejas impresiones de entrañable simpatía, de cordial admiración. Yo conocí en mi juventud a Azorín por el «pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor». El fue para mí un segundo Anatole France, un France naturalmente más sencillo, a pesar de sus voluntarias complicaciones ingeniosas. ¿No había en él casi la misma ternura sonriente y compasiva del otro para la inanidad fatal de las aspiraciones humanas, casi la misma piedad irónica para el dolor inseparable de la vida? Yo adoraba a Anatole France, y Azorín me encantó con *Las confesiones de un pequeño filósofo,* parecidas por su ingenuidad y su malicia a los recuerdos, a un mismo tiempo melancólicos y rientes, de Pierre Nozière.

La producción de Azorín es vasta: comienza en 1893 con un folleto sobre *Moratín,* cuando el autor tiene veinte años; se desarrolla lentamente, en cortos libritos, hasta 1902, y desde entonces prosigue sin descanso, continua, abundante, múltiple, diversa, a más de un volumen por año. Es cierto, sin embargo, que ella es más extensa que variada: Azorín ha cambiado poco y se ha repetido mucho. Ha escrito sobre sociología y política y sobre literatura; ha hecho — y ésta es la

mejor parte de su labor — cuadros de vida española, que él llama *Historia contemporánea,* últimamente comedias.

De sus opiniones sociales y políticas y de su crítica literaria he expuesto ya lo que estimo esencial y más importante. El mismo ha repudiado sus primeros trabajos. Más que suyos, los últimos son de la corriente general que en estos días todo lo revuelve y trastorna con deseos de novedad y sin cosa nueva. Ni en los primeros ni en los últimos está, seguramente, la producción más genuina de Azorín; pero no desdeñemos ninguno entre todos; porque puede cualquiera, aun el más descuidado, aun el más artificioso, descubrir impensadamente una propensión, un aspecto, un matiz que tal vez nos pasara inadvertido o no manifestase toda su transcendencia en los otros. Concedamos, sí, la preferencia que merecen para indagar la idiosincrasia personalísima de Azorín, a sus libros más originales y curiosos.

¿Cuáles son éstos? ¿Cómo elegirlos? Mucho se ha repetido Azorín, y sus repeticiones delatan una constancia de temperamento, una permanencia de carácter. ¿No son lo mismo, en el fondo, *Antonio Azorín, Los pueblos, La ruta de Don Quijote y Castilla?* ¿No están ellos todos hechos con breves cuadros sencillos de escenas comunes colocadas en viejos o humildes lugares de España y sentidas, honda y sutilmente sentidas, en la repercusión oculta de su intimidad humana? ¿No es en todos ellos el alma de Azorín un espejo de emoción y de inteligencia que refleja las cosas con el mismo sentimiento de perenne melancolía y el mismo pensamiento sobre la incomprensible fatalidad que incesantemente aniquila y perpetúa la vida efímera de los hombres? En *España,* en *Lecturas españolas,* en

*El licenciado Vidriera* y *Al margen de los clásicos,* ¿no revive Azorín, de igual modo, el amor de la belleza y el dolor de la existencia que los grandes escritores de España más queridos por él nos comunican a través del tiempo y del espacio, con palabras que resucitan y hacen presente lo pasado en el desvanecimiento incesante de las generaciones?

Hay diferencias de valor entre esos libros; pero ellos son, por su contenido común, la típica representación de Azorín. Con ellos deben citarse en primera línea, aunque aparentemente ofrezcan otra contextura, otra composición, *Una hora de España* y *Don Juan;* que también éstos, si es amplísimo el cuadro en el primero, toda España en su apogeo, y si en el segundo es grande la figura central, un Don Juan viejo, serenado y melancólico, están, como los otros, hechos de cosas pequeñas y vulgares sublimadas por el arte modoso de Azorín.

Azorín habla frecuentemente de sí cuando escribe. Los que personalmente lo han tratado le reprochan su mutismo, su falta de expansión, su reserva. Alberto Guillén, que lo visita con su chispeante *Linterna de Diógenes,* buscando al hombre que hay en todo literato, anota en su conversación «un silencio, otro silencio, otro silencio»; «posa de parco y de frío» — añade; — «tiene el alma desnuda como una llanura manchega y almenada como un castillo», y anonadado, exhausto de recursos contra la apatía de Azorín, se pregunta: «¿Cómo destapar a este hombre que no habla?» *En La verbena de Madrid* donde, aunque injusta y duramente formuladas, están las observaciones más hasta ahora, sobre Azorín, Ventura García Calderón ve a éste como «un reo plácido inconfeso» y lo califica de «hermético» y de «isleño sin salida al con-

tinente». El mismo Azorín aconseja en *El político* la eubolia, que es discreción de lengua, y recomienda que no se prodigue ni se exhiba el grande hombre. ¿Cómo, pues, a cada paso lo encontramos de pronto en su obra? No inquiramos ahora inoportunas explicaciones para esta singularidad contradictoria que puede ser más sencilla y natural de lo que tal vez presumimos. Aprovechemos, si es posible, las apariciones directas del escritor en sus libros para conocerlo mejor. ¿A qué interviene? ¿Qué nos dice de sí? «Yo veo...» «Yo pienso...» «Yo siento...». En la descripción del paisaje, en el desenvolvimiento de la escena, irrumpe inesperadamente con el gesto que señala y destaca una particularidad significativa oculta o disimulada entre los detalles indiferentes, o resume y acendra, con pocas palabras personales, íntimas, la emoción o la idea esencial de la pintura objetiva. Nada más. Todo lo que al momento podríamos inferir es que Azorín siente, piensa y ve sus propias creaciones. ¿Nada más? ¿No hay otra cosa en ese procedimiento habitual del estilista experto? ¿No revela de ese modo que, en la exterioridad precisa y clara del cuadro, es una impresión subjetiva lo que él persigue y trasmite a sus lectores?

Hubo un tiempo en que Azorín llamó insistentemente sobre sí la atención distraída y ligera del público. Fue cuando luchaba por abrirse camino y conquistar una posición de espectabilidad segura y permanente. Recurrió entonces como a arbitrio escandaloso y decisivo, al rojo paraguas que lo acompaña en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. En todos sus artículos se mostró, durante una época de virulencias agresivas, con el rojo paraguas imaginario. Azorín fue para todos el literato del monóculo enorme que to-

dos veían y del paraguas rojo que nunca vio nadie. La falta de corbata en Miguel de Unamuno, el abandono astroso de Pío Baroja, la melena merovingia, los quevedos y los cuellos de grandes foques en Ramón del Valle Inclán no fueron más célebres en Madrid y toda España que ese monóculo y ese paraguas subversivos. A pesar de esto y de las raras confidencias que hay en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Azorín, personalísimo por su arte, no es un autor de fáciles franqueos. Le gusta insinuarse a la curiosidad, como lo prueban acabadamente muchos capítulos de *El político* y mil asomos entre discretos e indiscretos de sus libros. ¿No es un aliciente de suspicacia la nota de sensualidad, —repetida a propósito de Juana la Larga en *España*, y en *Lecturas españolas* sobre la esposa del Caballero del Verde Gabán,— acerca de las mujeres maduras que hacen soñar y enloquecen a los muchachos encerrados en los colegios? Esa nota vuelve una y otra vez, cuando la ocasión lo permite, y como ella pueden otras ser indicadas sobre la verdadera elegancia y el buen tono, sobre la cultura profunda, sobre la inteligencia sutil y el sentimiento delicado. Azorín no se olvida ni consiente que se le olvide; pero no es él mismo el objeto de su arte. Le basta con ser el artista maravilloso que estampa en su obra el sello inconfundible de una personalidad rara.

Siempre es su objeto España. Cuando, por excepción, escribe sobre cosas de algún país extranjero, —es decir de Francia, porque no se ha ocupado jamás de otra nación extraña,— o él lo dice abiertamente, o sin que él lo diga advertimos nosotros que está pensando, sintiendo y viendo lo que España es para él contrastada con la visión, el sentimiento y la idea que recibe directamente de lo que trata.

Disgustado por la situación presente, arremete contra ella con la inquietud y el fervor de su juventud batalladora; en sus ataques opone a la futilidad brillante y aparatosa de la vida política y literaria, el callado sufrimiento del pueblo y la intensa y fuerte vena de la poesía antigua. La buena gente humilde, el arcipreste de Hita, Juan Ruiz, y Gonzalo de Berceo son las armas que esgrime contra el mundo oficial de su época *(La voluntad)*. Aparte en seguida su atención de ese mundo, que él juzga falto de interés, para centrarlo entera y vívida en la perdurable España, que alienta en los tipos seculares y en los pueblos ruinosos *(Antonio Azorín)*. España, la España de siempre, se le va mostrando en los paisajes, y acaba, una vez descubierta, por imponerse, única y exclusiva, a su arte, que se hace ya definitivamente descripción emotiva de la naturaleza y de la vida cotidiana *(Los pueblos, La ruta de Don Quijote, España, Castilla)*. De la misma España bucea en la antigua y moderna literatura las impresiones e interpretaciones ajenas que desentrañan su fisonomía y plasman su espíritu *(La ruta de Don Quijote, Lecturas españolas, Al margen de los clásicos, El paisaje de España)*. Se contenta unas veces con revivir exactamente, como se le ofrece realizada por su autor, una escena típica («Un Hidalgo», de *Los pueblos;* «Don Quijote en casa del Caballero del Verde Gabán», de *Lecturas españolas)*, y otras se place en imaginar, sobre la base de la construcción conocida, una reconstrucción diferente, que depura o profundiza el modelo original de acuerdo con las exigencias y el gusto de nuestros días (*«Las nubes de Castilla»*, de *El licenciado Vidriera)*, sus retratos de escritores no son más que sondeos, atisbos, escrutinios de la conciencia nacional.

Ver a España, sentirla, comprenderla, explicarla, éste fue el empeño constante de Azorín. No buscó en ella ni lo pintoresco ni lo excepcional. La plaza de toros le repugna y lo indigna; sólo de paso y de lejos alude a las romerías y fiestas populares; rehuye la vistosidad colorinesca del regionalismo. Ni héroes ni reyes ni próceres mueven su pluma reacia a la acción violenta. Amó a Cervantes, no por las perfecciones clásicas celebradas por sus panegiristas, sino por la serena hondura de su visión racial. Es probable que su afición desmedida a Gracián se deba toda a una sola frase, — que siempre cita, — sobre la determinación del carácter de los españoles por la sequedad permanente del clima. En el siglo XIX estima sobre todos los contemporáneos a Mariano José de Larra, que no es un creador, pero se debate contra el decaimiento y la apatía de la vieja España por una España nueva. «¡Vieja España, patria nueva!» exclama Azorín con Pío Baroja.

El revolucionario que había en él se aquieta frente a la fatalidad ciega y sorda que descubre en el imperio de las fuerzas naturales sobre el hombre. Se convierte de la anarquía desmandada a la contemplación inteligente, y si bien no ceja en el deseo de mejoramiento, ya no lo confía a un programa de reformas rápidas. Cuando llegue su hora, será después un político de tradición y de orden. Entre tanto es un artista contemplativo, sereno, un poco sentimental y un poco irónico. Se emociona y sonríe con el escepticismo de Montaigne, o mejor de Anatole France, ante el espectáculo del mundo gobernado por leyes inconmovibles y de los hombres agitados por vanos sueños.

Tomemos al acaso, en cualquiera de sus libros, uno de esos cuadros breves y magistrales en que resume

su filosofía y su arte. Sea, en *Los pueblos,* «La novia de Cervantes». Se dirige Azorín a Esquivias, la patria, el lugar de la novia; sube al tren que lo lleva; anota y repite unos pocos detalles que, por un lado, precisan la vulgaridad inherente a la situación, y, por otro, infunden el sentimiento de lo misterioso y de lo eterno: parpadean los faroles cerca, lucen las estrellas en lo infinito. Ha llegado Azorín a la posada de Esquivias, y charla un momento con el mesonero. ¿Podría no hacerlo? Seguramente Cervantes hablaría también de igual modo en parecidas circunstancias. Desde su cuarto, en lo alto, cuando se recoge, ve los tejados próximos bajo la luna, y la campiña remota, y oye a los perros, que aúllan plañideramente, y a las lechuzas, que chistan. A la mañana lo despiertan las campanas; vuelve a dormirse y vuelven las campanas a despertarlo. Se asoma hacia fuera: ¿Qué gente ha vivido en esa casa de tres balcones cerrados? Esquivias fue un pueblo «señoril y guerrero». Acude a las *Relaciones topográficas* ordenadas por Felipe II, y allí encuentra lo que necesita para excitar su imaginación sobre el pasado. Sale de la posada: todo es común; pero los nombres castizos de las calles tienen sugestivo encanto, y son también ensoñadoras las viejas mansiones, las callejas, todo el pueblo. Ha dado, por fin, con la casa de Cervantes; entra en ella, una anciana lo recibe cortésmente, a poco una muchacha «linda y gentil» lo agasaja con modestia. ¿No estaba dispuesto desde la nebulosa del caos que estas cosas ocurrieran para satisfacción del pequeño filósofo silencioso (que era en el viaje un hombre hablador y reidor)? En la casa de la novia de Cervantes, ¿no es la moradora, «discreta y esbelta», de 1904, la misma Catalina de Salázar y Palacios que allí moraba en 1584? Recorre Azorín

con el cura, digno sucesor del presbítero que casó a Cervantes, el camino de la fuente, que es el paseo de los enamorados. Se va haciendo la noche; hay un gran silencio en la llanura «inmensa, monótona, gris, sombría»; «las estrellas fulguran como anoche, como en toda la eternidad de las noches». Azorín piensa «en las palabras que durante estos crepúsculos, en estas llanuras melancólicas, diría el ironista a su amada, —palabras simples, palabras vulgares, palabras más grandes que todas las palabras de sus libros».

Todo es ligero y superficial en el primer término de esta narración, quiero decir en lo que está más próximo a nosotros, en lo inmediato. Todo es grande y trágico en su repercusión indefinida. El autor visita la casa en que probablemente vivieron la novia de Cervantes y éste mismo, algún tiempo, después de casado. Han pasado tres siglos; pero la casa, el pueblo, el sitio, la naturaleza perduran. Son otras las personas y tienen la misma vida; parece que prolongaran o repitierān la misma existencia, los mismos gestos, con la misma alma. ¿No hablaba Cervantes con el mesonero de igual modo que Azorín ¿No era la novia de Cervantes como la joven que ahora reside en su casa? En el camino de la fuente, que es el paseo de los enamorados, ¿no pronunciaba Cervantes junto a su amada las mismas palabras que el amor pone en todas las bocas, las mismas que están pronunciando todos los días, las mismas que pronunciarán siempre los enamorados? ¿Qué fue Cervantes aquí para todos, que lo trataron y conocieron como a uno entre tantos? El pueblo yace pobre y ruinoso en la llanura seca y árida que lo envuelve y aísla. Sobre él, como sobre la ciudad lejana, cuando el tren iba a partir, brillan las estrellas inmutables, en el cielo indiferente.

Hay un paralelismo de contraste que precisa, por un lado, una escena vulgar, y por otro, evoca el misterio angustioso de la existencia y de la muerte. Es una actualización de lo pasado que eterniza un momento pasajero. Más sencillo y más claro, puede encontrarse el mismo procedimiento en muchas otras páginas de Azorín. «*Una ciudad y un balcón*», «*Las nubes*», «*Una flauta en la noche*», en sólo un libro, *Castilla,* repiten la misma idea, con la misma técnica de composición, tres veces. «Una preocupación por el poder del tiempo compone el fondo espiritual de estos cuadros» declara Azorín. El desvanecimiento continuo de las generaciones y la permanencia de la raza o del hombre constituyen el doble pensamiento del autor en su obra entera.

Por eso, para que esta constancia resalte mejor, desecha todo lo extraordinario, todo lo heroico, todo lo sorprendente, y se atiene a las más comunes o triviales ocurrencias de todos los días. Nada tan significativo a este respecto como sus dos libros excepcionales, y sin embargo superlativamente característicos, *Una hora de España (entre 1560 y 1590)* y *Don Juan.* Presenta el uno a España bajo Felipe II; retrata el otro al seductor mujeriego; aquél es toda una época intensa, honda, trágica; éste es un personaje pasional, aventurero, novelesco. No puede concebirse un asunto menos apropiado que ésos para la idiosincrasia apacible y reflexiva de Azorín. ¿Cómo va a desenvolverse con su inveterada parsimonia en el Siglo de Oro, desbordante, magnífico y diverso? ¿Cómo va a afrontar con su despaciosa apatía al calavera infernal que gana los corazones y fuerza las voluntades, que mancilla las honras y destroza las vidas, que deprava a la inocencia y desespera a la abnegación? Hay entre el autor y

sus temas enorme desproporción; no puede él medirse con la magnitud imponente del gran siglo español ni entenderse con la complejidad turbadora del libertino diabólico. Tiene, pues, que ingeniarse para salvar su posición difícil. Azorín es hábil. Las grandes figuras de la historia viven, fuera de su actividad gloriosa, momentos oscuros y corrientes. Esos momentos son los que él fija en sus retratos. Deliberada, sistemáticamente omite el nombre de los grandes personajes; con pocas y vagas alusiones los individualiza; en algún caso es necesario adivinar por conjeturas de quien se trata. Lo que él dice de los próceres más ilustres, quitadas unas cuantas palabras, hubiera lo mismo podido aplicarse, con plena exactitud, a cualquier persona común. De esta manera el cuadro que, por su objeto pudo ser majestuoso, tiene la sencillez —delicada, sutil, primorosa,— inherente al estilo del artista.

Con *Don Juan* recurre a un expediente análogo. En las dos primeras líneas del prólogo escribe de él que fue un gran pecador. Esta es la sola frase en que está compendiada toda su leyenda tradicional de pasión cruel y de vicio implacable. Después Don Juan es ya otro hombre, dechado de sensibilidad fina y exquisita, y su vida resume la más pura esencia del espíritu de Azorín.

La sensibilidad es, en efecto, para Azorín, el más alto atributo del artista y del hombre. Por ella estima el atraso o el progreso de las naciones y el valor de las obras literarias. No sale de su pluma elogio más íntimo y noble para los otros escritores que la nota de sensibilidad sutil o refinada. Es seguramente su nota más característica. Sentir las grandes cosas, lo extraordinario, lo sublime, lo desconocido, lo estupendo, es poco: no extravasa las medidas generales de la

mediocridad humana. Es cierto que en todo hay grados y maneras, y que las almas superiores reciben de lo excepcional impresiones que los seres mezquinos o groseros no alcanzan; pero, más que en estas diferencias de índole o de intensidad, lo que denota, para Azorín, la más singular delicadeza es la reacción emotiva ante las cosas corrientes, comunes, ordinarias.

De estas cosas, que no llaman la atención, que no despiertan el interés de la gente, ha querido Azorín que estuviese hecha toda su obra. Por eso espera que Don Juan se cambie en hombre igual a todos los hombres, para ocuparse de él; por eso disimula o elude la grandeza particular de las personalidades fuertes cuando estudia la gran época de España y ni siquiera cita sus nombres, él que tanto se complace en nombrar a los pobres sujetos de los pueblos humildes. Este procedimiento habitual, de las enunciaciones inacabables, de las repeticiones continuas, aplicado a los nombres de las personas, de las calles, de los sitios, lo mismo que la insistencia sobre los gestos acostumbrados, lo mismo que la afición a los oficios modestos, ¿qué es sino el signo inequívoco de una voluntad aferrado a lo oscuro, a lo vulgar, a lo minúsculo? Siempre que puede acude a la estadística, a las relaciones o guías de viajes, a los antiguos libros de memorias para suministrar datos sobre el estado o la situación general. Llegado a Petrel para asistir a los últimos días de Verdú, que se muere, ¿qué es lo primero que Azorín consigna? «Hay en él calles que se llaman de Cantararias, del Horno de la Virgen, de la Abadía, de la Boquera; hay gentes que llevan por apellidos Broqués, Boyé, Bellot, Ferriz, Guill, Meri, Mellá...» (*Antonio Azorín*, Primera Parte, cap. XIX). El mismo señala como rasgo típico de su manera de ser la curiosidad,

el amor de las «vidas opacas» gastadas en las profesiones primitivas (*Las confesiones de un pequeño filósofo*, cap. XVIII). Dice de sí, con evidente ironía, pero también con el gusto de las apariencias veladas, que es tan sólo un hombre vulgar (*Antonio Azorín*, Prólogo y Primera Parte, cap. VIII). «Yo soy un pobre hombre que, en los ratos de vanidad, quiere aparentar que sabe algo, pero que en realidad no sabe nada» (*La ruta de Don Quijote*, «La Partida»). Si ha de situar lo que trata o describe, en algún punto, amigo como es de la precisión y la exactitud, multiplica las referencias de lugar para que, sin que desaparezca enteramente la ubicación, lo que importaría descuidar un factor indispensable para la verdad completa, se entienda que no es el localismo, sino el fondo humano, lo que él persigue (*Fantasías y devaneos*, «La decadencia», «Los árboles y el agua»).

Ese fondo humano, que es siempre el objeto de su arte, no lo busca en los acontecimientos de gran consideración, ni lo convierte en vagas generalidades. Lo extrae parsimoniosamente de los actos comunes y lo infunde en sus relatos y descripciones con sobrias palabras. El sabe que a todo se prestan los pequeños hechos. «Son —escribe— como las diminutas piezas de los mosaicos: se puede formar con ellos mil combinaciones y figuras... por sí no dicen nada; el arte está en escogerlos, agruparlos, generalizarlos, hacerles decir lo que el historiador quiere que digan» (*El alma castellana*, «Siglo XVIII, La crítica»). Se refiere de este modo a la estadística; pero su reparo comprende también a la creación poética. Azorín, radicado en Madrid, no ve más que fúnebres cortejos (*La voluntad*, Segunda Parte, I); no hay, para él, —según se ha observado,— ni bodas ni bautizos. Una predisposición

melancólica lo inclina a percibir exclusivamente el acabamiento de las cosas, los dolores de la vida, el mal irremediable de la condición humana.

Por eso indudablemente fijó los ojos en el paisaje árido y hosco de Castilla hasta descubrirle, escondido en la monotonía de las llanuras y en la aspereza de su esterilidad, el secreto de las almas castellanas, la exaltación súbita y violenta en la abstracción austera. Allí donde las secas formas de la naturaleza o no halagan o afligen los sentidos, vio levantarse, libre y apasionado, el espíritu de la raza, con los más locos sueños y las rebeldías más heroicas.

En sus primeros libros se atiene, por lo general, a una sencilla escena de la vida común, y la desarrolla lentamente, repitiendo una y más veces, con las mismas palabras, tal cual circunstancia ocasional, e insistiendo modosamente, con ligeras variaciones, sobre algún punto significativo. Con esas repeticiones e insistencias recalca la nota de naturalidad en las personas, en los dichos, en los gestos, en los actos, y da a su estilo un aire de ingenuidad prolija y un tanto forzada, que llega hasta el amaneramiento sistemático. Trasmite así, de las cosas que describe o relata, impresiones que siempre son más claras y sencillas que nuestra experiencia ordinaria, y convierte la psicología de sus personajes a esa inocencia cómica de la infancia que no sabe ni quiere disimular sus debilidades, sus intenciones o sus desvaríos. Hay siempre en su concepción o en su forma una especie de candor fácil y como pueril. En *Castilla* acentúa y transfigura el procedimiento. Ya no pone la repetición de los actos y de los gestos en las mismas personas; ya no insiste sobre las circunstancias de un solo momento: con personas distintas, en momentos diferentes, rehace el mismo cuadro,

y de esta manera un hecho que, aislado, es perfectamente natural, adquiere, con la repetición exacta, un aspecto extraordinario, un sentido simbólico.

Al mismo tiempo que modifica de este modo la técnica de la composición, cambia también la técnica de su estilo. Al principio, y sobre todo cuando quiere describir algo, hace largos inventarios de sus impresiones ante la realidad que observa menudamente y abandona a las mismas impresiones acumuladas repetidas con más o menos frecuencia, el efecto del conjunto. Poco a poco va después depurando su forma, eligiendo con mejor discernimiento los elementos más adecuados, más expresivos para sus propósitos. Logra por fin la maestría certera de una elegancia infalible en la invención de los detalles precisos e irremplazables.

Después de haber escrito en lenguaje correcto y puro sus primeros trabajos, dio en el prurito de emplear vocablos franceses y cometer galicismos voluntarios. Sin desechar por completo los galicismos, procuró formarse un estilo fuerte y claro. En *Diario de un enfermo* (1901) dice de su propia forma con plena seriedad: «La prosa vibra, canta, gime bajo su pluma; enamorado de los clásicos, de ellos tomó el vigor del estilo y la sobriedad en la pintura». Abandonó la sobriedad muy pronto, y fue más bien prolijo y profuso. Con *El político* (1908) había de volver a ella más tarde, bajo la influencia de Gracián, a quien imita, en ese libro, la gallardía de la frase, el gusto de la brevedad, el tono sentencioso de los apotegmas. Rehuye sistemáticamente la complicación de la sintaxis y la ampulosidad del período, contra la tendencia en boga en la época de su juventud. Mucho tiempo siguió el uso francés que obliga a la expresión del sujeto en

la conjugación del verbo. Esta costumbre, tan opuesta a la española, particularmente respecto de la primera persona, fue la nota distintiva de su personalidad; casi en cada línea estampaba un «yo» insólito, con aire de impertinencia; «Yo no sé si escribir... Yo soy un pequeño filósofo; yo tengo una caja llena de fino y oloroso polvo de tabaco... Yo emborrono estas páginas...» (*Las confesiones de un pequeño filósofo,* I). Del francés proviene también la preferencia que tuvo y mantiene todavía, por la forma compuesta del pretérito perfecto, sobre la forma simple del pretérito indefinido. Con este procedimiento logra imprimir a los actos que refiere, una prolongación o estabilidad que los actualiza: «Yo he llegado a media mañana... Yo me he detenido un instante... Y luego he llamado en la casa...» (*Los pueblos,* «Sarrió»). Desaforadamente, sin medida, transforma en adverbio a los adjetivos: «Una campana toca lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza a clarear indeciso» (*La voluntad,* Primera Parte, I). De sus continuas andanzas por los pueblos y de sus lecturas clásicas recoge las palabras viejas apegadas a las cosas de otros tiempos, densas de sentido y ricas en dejo castizo.

Ha contado en "La Prensa" de Buenos Aires que halló una vez, entre varias otras palabras de un texto viejo aplicables a las distintas elevaciones del suelo, un término raro cuya significación nunca pudo averiguar, y a pesar de esto, porque era antiguo y no quiso dejar que se perdiese, porque le gustaba, acaso para que alguien más afortunado que él pudiera descifrarlo un día, lo incluyó en la descripción de un paisaje de España.

Por amor de la exactitud, de la sencillez y de la claridad, simplifica extraordinariamente la construc-

ción, y parece desaliñado, porque es, al contrario, exigente y celoso, hasta el punto de sobreponer la frase incorrecta pero expresiva al giro corriente menos eficaz. A fuerza de empeñarse en permanecer natural, produce el efecto de un preciosismo ingenuo, de cierta artificiosidad candorosa y un poco pueril. Es lo menos oratorio que se puede. En el Ateneo, para el centenario del *Quijote*, y en la Real Academia, para el acto de su presentación, leyó las páginas sobre «la casa del Caballero del Verde Gabán» y el librito *Una hora de España,* que nada tienen de semejanza con los discursos. Singularísimo en la expresión, cultiva, sin embargo, las cualidades más comúnmente recomendadas: la exactitud precisa y la sencillez clara. Le ocurre en esto lo mismo que a Anatole France se distingue entre los demás escritores por lo que parece más natural. Como France, quisiera que el artista no se afanase por la moda y por lo nuevo y escribiese, como pintaban los antiguos, sin ambición de originalidad personal. Yuste, el maestro a quien Azorín hace eco en *La voluntad,* repite exactamente en el capítulo IX de la Primera Parte, lo que enseña France en *Le jardin d'Epicure,* en la página que empieza: «Tout ce qui ne vaut que par la nouveauté»... y lo que dice Dechartre, a propósito de la pintura, en el capítulo X de *Le lys rouge*. Como France, estima y practica Azorín sobre todo la sencillez y la claridad. Es cierto que esmalta su estilo con raros vocablos antiguos y nuevos; pero, más que en éstos, su originalidad consiste en que, extremando el culto de la concisión, produce breves frases desligadas, enunciativas, sin más nexo que el sentido. Tal vez deja en largas lecturas una impresión de monotonía; pero él no escribe para ser leído a la carrera y de seguida. Todos sus libros son cortos

y están compuestos de partes o capítulos independientes. No llenan diez páginas sus mejores creaciones. Las tendrá por joyas preciosas, como pequeñas obras maestras, quien sepa gustarlas como él supo concebirlas. Hay en su naturalidad, un poco forzada, el encanto de una elegancia grave y sutil, hecha de emoción y de inteligencia; ella es fina y discreta; en ella late, recatada, el alma de España.

En el retrato que le hizo Juan Echevarría aparece Azorín, como quien interrumpe una lectura, sentado, con un libro abierto entre las manos y apoyado sobre las piernas; la cabeza alta; la mirada perdida en el vacío; el pensamiento distante, fijo en profunda meditación; por fondo, un paisaje en que se levanta sobre la cresta de un monte, bajo el cielo anubarrado, una ciudad vieja circuída por una muralla enorme con grandes torres. España al fondo; un libro en las manos sobre las piernas, la cultura reposada y sugerente; en la cara, la expresión del espíritu concentrado en lejanías ideales: está bien el retrato: así es siempre espiritualmente Azorín; así lo imagina y lo ve su lector. Sin embargo esa expresión de inteligencia y de sensibilidad que le atribuye la pintura no es copia del modelo, —que no la tiene,— sino primor del artista, que supo vivificar las facciones apáticas o indiferentes con el secreto fuego de la personalidad bien caracterizada. No dice nada el físico de Azorín; sus fotografías, —las que figuran por ejemplo, al frente de *Páginas escogidas* y *Andando y pensando,*— son del todo insignificantes. Ventura García Calderón y Alberto Guillén señalan con patente animosidad la falta de natural viveza en la fisonomía; con los justos miramientos y el respeto debido, Antonio Machado insinúa discretamente esa impresión de atonía, —que él llama

de candor y hastío, — en este soneto, maravilloso de belleza, de inteligencia y de elegancia, que cito como remate de mi estudio para que, en su clara brevedad compendiosa y sugerente, sirva de compensación y descanso a mi prolija y fatigosa crítica:

La roja tierra del trigal de fuego,
y del habar florido la fragancia,
y el lindo cáliz de azafrán manchego
amó, sin mengua de la lis de Francia.

¿Cuya es la doble faz, candor y hastío,
y la trémula voz y el gesto llano,
y esa noble apariencia de hombre frío,
que corrige la fiebre de la mano?

No le pongáis, al fondo, la espesura
de aborrascado monte o selva huraña,
sino, en la luz de la mañana pura,

lueñe espuma de piedra, la montaña,
y el diminuto pueblo en la llanura,
¡la aguda torre en el azul de España!

En el «Epílogo» del libro *Los pueblos* imagina Azorín que en 1960 unos vecinos de Monóvar, la ciudad en que nació, hablan incidentalmente de él. Han descubierto su nombre al acaso. «¿Qué quiere decir esto de Azorín?» pregunta uno de ellos; otro supone que es el pseudónimo de un escritor que hubo, hace tiempo, allí; pero no acierta a precisar quien era, y en vano busca un libro de él que antes ha tenido en su biblioteca. Hablan de Azorín cuatro amigos: Rafael lo ignora en absoluto; D. Pascual sospecha que era novelista; D. Andrés tiene idea de que fue autor dramático; D. Fulgencio se atreva a afirmar que hacía versos. Por fin se marchan todos sin haber aclarado

el asunto. Faltan treinta años ahora para 1960. Tiene Azorín, desde el año pasado, un busto en el jardín del Casino o la plaza de Monóvar. Mis noticias no precisan bien el sitio. Tiene además la consagración mundial de una eminencia incontestable por su labor literaria.

Juan R. Ramírez y Antonio Machado han cantado su gloria en *La fiesta de Aranjuez* (1913) con los más sutiles y más vigorosos versos. José Ortega y Gasset le ha consagrado en *El Espectador* (1917) un largo estudio rico de observaciones agudas y exactas. Desde 1924 lo cuenta entre sus más ilustres miembros la Academia Española.

Ha escrito novelas, como sospechaba D. Pascual; ha compuesto piezas de teatro, como decía D. Andrés; sólo falta que haga versos, como presumía D. Fulgencio. Aunque no los haga, no será desconocido en Monóvar ni el año 1960 ni muchos años después. Mientras se conozca lo mejor que España ha producido a principios del siglo XX, será admirado Azorín, por su condición de artista hondo y fino, en *Los pueblos* y *Castilla,* y en la geografía espiritual de España, Monóvar ostentará con orgullo el título que le confiere su gloria. Los curiosos de lo raro mencionarán tal vez, de siglo en siglo, el teatro y las *Nuevas obras,* que serán muy viejas entonces, de Azorín.

Montevideo

# GUSTAVO ADOLFO BECQUER *

## I

Es Gustavo Adolfo Bécquer el más querido y gustado entre los poetas del romanticismo español. Otros de sus predecesores y contemporáneos, como José de Espronceda, José Zorrilla y Ramón de Campoamor, gozaron en vida una celebridad ruidosa que el transcurso del tiempo ha ido acallando, mientras, al contrario, la fama de aquel sólo empezó tras su muerte, y lejos de menguar, después, aunque en el vulgo haya perdido mucho de su primera resonancia, fue siempre creciendo más y más entre las personas cultas. Ya las mujeres no cantan, como antes, la rima de las golondrinas y las madreselvas, pero la crítica estudia y valora cada vez más la obra entera del poeta.

Es poco lo que cuenta, y menos lo que se sabe, de su corta y oscura existencia. Nació en Sevilla, de familia andaluza, el 17 de febrero de 1836. Fueron sus padres José Domínguez Bécquer y Joaquina Bastida. El apellido Bécquer, de remoto origen alemán, probablemente Bécker en su forma primitiva, fue adoptado por su padre, que pudo recibirlo de sus abuelos de acuerdo con lo que era antigua costumbre española. Lo mismo hizo el poeta a su vez, suprimiendo el que

* El texto que se publica proviene de la «Revista Nacional». Montevideo. 2º ciclo. T. VIII. Nos. 215 y 216. Enero-junio de 1963. Los originales de este trabajo póstumo estaban en proceso de redacción final. Figuran algunas indicaciones no resueltas por el autor, que se mantienen.

le correspondía por su padre. Era éste pintor de escenas y tipos andaluces, que vendía a ingleses visitantes del lugar; de modo que sus cuadros, más que en España, han de conservarse en Inglaterra. El tuvo de su matrimonio siete u ocho hijos, todos varones; fueron el tercero y el cuarto de ellos Valeriano y Gustavo Adolfo, que se dedicaron al dibujo y la pintura aquél, y éste a la poesía.

Contaba Gustavo Adolfo pocos años cuando murió su padre, a los treinta y cinco de su edad, y, poco tiempo después, niño todavía, a la muerte de su madre, quedaba huérfano. Fue amparado, lo mismo que sus hermanos, por un tío de su madre, Juan de Vargas. Aprendió las primeras letras en el colegio de San Juan Abad, y en condición de huérfano pobre y de supuesto noble linaje, fue admitido, con beca del Estado en el Colegio de Náutica (marzo de 1840), destinado a preparar pilotos de altura.

Allí había de ingresar a poco, y relacionarse íntimamente con él, Narciso Campillo, que fue uno de sus más queridos y constantes amigos. Se dice que, juntos, proyectaron cierto plan de novela a imitación de Walter Scott, desde luego sin ningún estudio, y que efectivamente compusieron un drama «espantable», *Los Conjurados*, para una fiesta escolar. Suprimida la escuela, Gustavo Adolfo fue recogido por su madrina, Manuela Monahay, señora culta y en posición económica desahogada, que había leído y poseía buenos y abundantes libros. En ellos encontró su ahijado provechoso caudal literario para su formación: fueron sus lecturas favoritas las odas horacianas traducidas por un sacerdote y la poesía de José Zorrilla, que, lo mismo aquéllas que ésta, le servirían de modelo en su iniciación poética. Recuerda Campillo el comienzo clási-

co de una epístola laudatoria en verso blanco. Los versos no son malos y no parecen de Bécquer:

> más gratos que el murmullo de la fuente,
> Muy más sabrosos que la miel hiblea,
> me son, Narciso, tus hermosos versos.

(¿No los habrá inventado con generoso egoísmo, ya en la madurez, la vanidad jactanciosa del antiguo coautor de *Los Conjurados?*...)

Desde 1849 ó 1850, durante dos años, asistió Bécquer, para ejercitarse en el dibujo, al taller de pintura que junto al Museo de Bellas Artes, dirigía Antonio Cabral Bejarano, «persona inolvidable por su talento, y tal vez más por su gracia, delicia de cuantos le trataban». Por natural deferencia de su madrina, dejó ese maestro para seguir el mismo aprendizaje bajo la dirección de su tío Joaquín Domingo Bécquer, y éste que supo y estimó la fuerte inclinación de su aprendiz a la poesía, lo indujo a que hiciera los estudios necesarios para dedicarse a ella, y le pagó unos cursos de latinidad.

En sus largas horas libres de poeta en ciernes, vivía entretanto su adolescencia, perdido en sueños. Dentro de la ciudad, los monumentos del pasado le hablaban de grandezas desvanecidas; en las afueras, la tierra ilimitada y el cielo abrían su alma a lo desconocido y lo infinito. Con su compañero Campillo paseaba en lancha por el Guadalquivir «entre márgenes cubiertas de álamos, sauces, palmas, cipreses y naranjos llenos de penetrantes perfumes de azahar y alumbrados por un sol de fuego o por la redonda y ancha luna, que hacía brillar el río como si fuera de plata»; y a través del campo solitario, siempre con su acompañante, iba a las

ruinas de Itálica, y allí se entretenía «imaginando leyendas improvisadas, vagando por las gigantescas naves de la desierta catedral y contemplando en la sombra los sepulcros de sabios, santos o guerreros y las innumerables figuras de ángeles, vírgenes, profetas, salmistas, reyes y apóstoles en las hornacinas y en las vidrieras». El mismo Bécquer, ya hombre, recordaría, en la tercera de sus *Cartas desde mi celda,* las andanzas y los fantaseos de su edad vagabunda y quimérica. «La orilla del río ha sido siempre [en Sevilla], el lugar predilecto de mis excursiones» —escribe en *La Venta de los Gatos.*

No toda era, para él, disiparse en vanas imaginaciones. Una ambición de grandes empresas trabajaba su espíritu inseguro. Iba así componiendo, con la colaboración de Campillo, un poema heroico sobre *La conquista de Sevilla,* del que se dice que llegaron a terminar los tres primeros cantos. Tenían otro compañero de ilusiones y esperanzas, Julio Nombela, y decidieron los tres que Sevilla era campo demasiado estrecho para el ansia de gloria que los animaba y que sólo en Madrid, la capital del reino, podrían realizarla dignamente. No podían presentarse en ella con las manos vacías y resolvieron ponerse a trabajar de lleno, aparte cada uno, en la obra que debería abrirles el camino y darles, a los tres juntos, una fama repentina. Las composiciones que hicieran serían, y fueron, leídas y sometidas a juicio común, sea en casa de Campillo o de Nombela, y guardadas en cofre las que merecieran aprobación, para publicarlas reunidas cuando sonase para ellos la hora triunfal de su llegada a Madrid. Tuvieron pronto un centenar de poesías aprobadas. Era ya tiempo de partir, con ese talismán, a la conquista segura de la fortuna y de la gloria.

Regresó Nombela sin dificultades al seno de su familia madrileña; pero Bécquer tropezó con la natural resistencia de su madrina, que estaba dispuesta a protegerlo, como a un hijo, en su casa, para que se hiciera hombre de provecho con algún oficio productivo y le consentía el entretenimiento de su afición poética, pero no podía ni quería ayudarlo a que se extraviase, lejos de ella, al azar engañoso de una existencia inútil. Fue entonces afortunadamente más fuerte, en el futuro poeta, la audacia de su vocación que los consejos de la prudencia. Renunciando, con apariencias de ingratitud, a las ventajas materiales que le brindaba el afecto de la buena señora, y sin más recursos que el escaso dinero que le dio su tío Joaquín Domínguez Bécquer, emprendió el viaje que lo conduciría a la anhelada gloria a través de la miseria y de la muerte. Bien es verdad que la brillantez de una gran esperanza lo cegaba a las tribulaciones de su porvenir incierto. Gastada, en la galera y en las ventas del camino, una buena parte de su corto peculio, le quedaba, cuando estuvo en Madrid, apenas lo suficiente para pagarse dos meses de alojamiento en el cuartucho de una mala pensión amueblado con un catre, una mesa, dos sillas, una jofaina con pie de hierro, un jarro para agua y una cuba de zinc. Se hallaba así, a los dieciocho años, (1854) hundido en la más sórdida realidad, sin poder valerse por sí mismo y sin probable socorro de nadie. Llegó después Campillo, con las poesías preparadas para imponerse a la admiración pública y prodigar, con las ganancias fabulosas de su venta, más que lo bastante a una existencia de lujo y derroche. Esta confianza en el libro que sería fuente inagotable de honor y de oro para los tres amigos se desvaneció en seguida como el humo en el viento. No había editor

para los versos, ni pagaban por ellos nada las revistas que sólo excepcionalmente los admitían de autores renombrados.

Se ignora lo que fue entonces de Bécquer. Un amigo, después actor y autor de teatro, Luis García Luna, también desafortunado poeta sevillano, a quien alojaba caritativamente, en su casa de huéspedes, una buena viuda llamada Soledad, lo vio gravemente enfermo y se lo llevó consigo a compartir la generosa compasión de esa mujer providencial. En su extrema pobreza, tuvo a lo menos la rara suerte de recibir cordiales atenciones de varias amas de hospedajes. Una de ellas se alternaba con su hija, que era peinadora, para velarlo durante las noches en el transcurso de una larga enfermedad. Se sabe por Ramón Rodríguez Correa que, pagado en jornales como obrero, pintó las decoraciones murales al fresco de una casa particular. Su desvalimiento decayó a extremos de miseria y él sufrió enfermedades que en varias oportunidades amenazaron su vida. Cuenta Campillo que lo vio, no sólo desaliñado sino desharrapado y sucio, como si fuera un mendigo, y tuvo que cederle, para que se calzara, sus botines viejos. A las penurias de esa época ha de referirse la rima LXV, que lamenta su abandono y su desesperación:

Llegó la noche y no encontré un asilo;
Y tuve sed... Mis lágrimas bebí.
Y tuve hambre... Los hinchados ojos
Cerré para morir.

¿Estaba en un desierto, aunque a mi oído,
De las turbas, llegaba el ronco hervir?
Yo era huérfano y pobre... ¡El mundo estaba
Desierto para mí!

No se sabe cómo ni cuándo pasó del infortunio a un bienestar relativo. Es probable que, a falta de mejores recursos, trabajara entonces para el teatro, con traducciones y arreglos de piezas ligeras. Hizo algunas, más o menos originales, sin ninguna importancia, en colaboración con Luis García de Luna y Ramón Rodríguez Correa entre los años 1856 y 1863.

Tenía, desde la época de su residencia en Sevilla, el proyecto de una magna *Historia de los Templos de España,* realizada por la colaboración de historiadores y poetas, pintores y escultores, arquitectos y arqueólogos y eruditos en toda materia. En ella se uniría, a la descripción de las iglesias y los conventos, reproducidos en láminas magistrales, un cuadro completo de la vida religiosa, con sus tradiciones, creencias, prácticas y cuanto más le concierne. Es probable que le haya inspirado esa idea *El Genio del Cristianismo* de Chateaubriand, conocido por la biblioteca de su madrina. En requerimiento de apoyo para esa empresa, era recibido en audiencia por los Reyes el 21 de junio de 1857. La impresión de la obra, que se repartía por entregas, fue lenta y quedó interrumpida en su primer volumen. En 1861 se fallaba un pleito contra los editores, que pretendían reducir el texto literario y modificar detalles en la presentación del libro. Bécquer no hizo, para éste, más que la introducción, un largo artículo sobre la Catedral de Toledo, San Juan de los Reyes, y varios dibujos, entre ellos, el más importante, de la portada.

Estando él enfermo de gravedad, Rodríguez Correa se dio a buscar, entre los papeles de su amigo, algo de que se pudiera obtener dinero para subvenir a sus necesidades, y así descubrió la primera de sus leyendas publicada, *El Caudillo de las Manos Rojas,* que apare-

ció en el periódico «La Crónica» (mayo y junio de 1858).

Cuando ya no le era indispensable, porque disponía de otros recursos, le consiguieron, por fin, sus amigos un puesto de escribiente supernumerario en la Dirección de Bienes Nacionales. Aunque aburridas, no eran abrumadoras allí sus tareas; le sobraba para ellas el tiempo de oficina y él entretenía sus ratos de ocio con lecturas de Shakespeare y dibujos que hacía y daba a sus compañeros. Sorprendido una vez por el director, que se le acercó por la espalda cuando él trazaba, distraído unas figuras, a la pregunta del jefe: «¿Qué es eso?», contestó sin volverse ni sospechar quien lo interpelaba: «Psch... Esta es Ofelia, que deshoja su corona; este tío es un sepulturero»... Perdió así el cargo inútil para él y para el Estado.

A ese tiempo (1858) corresponde lo que se cuenta de un amor imaginario con Julia Espín Colibrán.[1] Salía Bécquer de una enfermedad que lo tuvo postrado en cama con peligro de muerte. En su convalescencia hacía, con su amigo Nombela, que es quien informa sobre el caso, lentos paseos a pie, hacia las afueras de la ciudad, para ir poco a poco recobrando su quebrantada salud. Un día la ve el poeta asomada a un balcón e impresionado por su belleza, no sólo se detiene y se vuelve una y otra vez para contemplarla, sino que siempre rehace después, con ese propósito, el

---

1 Julia pertenecía a una familia de músicos; su padre Joaquín Espín Pérez o Guillén dirigió en el Teatro Real de Madrid una sinfonía dedicada a la reina Isabel II, y distintas orquestas de ópera en Francia, Italia y Rusia. Era ésta además, nieta por línea materna, de Isabela Angela Colbrand, actriz cantante, que actuó en Francia en presencia de Napoleón. Ambos, padre y abuela, debieron probablemente su destacada posición al patrocinio de Giach Rossini, casado con una hermana de la Colibrand y tío político de Espín.

mismo camino. Tendrían ella entre diecisiete y dieciocho años, y él unos veintidós. Se le brindan ocasiones de conocerla y tratarla, y él las rehusa, porque no quiere perder, al contacto de una probable realidad prosaica, el sueño del amor imposible que lo arroba. Ella sería «su Julieta y su Ofelia de Shakespeare y su Carlota de Goethe». Julia Bécquer y Coghan, sobrina del poeta y además ahijada suya, confirma ese relato sorprendente y dice que ella fue precisamente bautizada con su nombre, Julia, en homenaje a su tocaya, por exigencia de su padrino. Julia Bécquer y Coghan ya anciana, tenía, en su casa dos retratos pareados, uno del poeta y otro de Julia Espín Colibrán, hecho en Rusia, con dedicatoria de ésta «A mi bueno y querido amigo Correa recuerdo cariñoso de Julia Espín Colibrand». Según Nombela fue entonces cuando Bécquer empezó a escribir sus rimas amorosas (1858-1859) y «todas» ellas estarían inspiradas por ese amor ideal.

Contrasta con esta poética timidez amorosa lo que Francisco Giner de los Ríos cuenta de Bécquer. Habría éste andado en amores — que no serían puramente contemplativos — con cierta irlandesa mal entrazada, «ni bonita ni fea, ni inteligente ni vulgar», de revuelta cabellera «dorada cobriza», algo pariente de los Bécquer. Solía el poeta llevarla a comer a una pensión que tenía la esposa del pintor Antonio Gálvez, ex discípulo de Joaquín Domínguez Bécquer, reducido a restaurar viejos cuadros maltrechos. De esa pensión habra sido huésped el poeta y seguía siéndolo Giner de los Ríos, y allí era voz corriente que era esa «rubina» quien inspiraba «las más delicadas poesías del vate, los melancólicos acentos pesimistas de sus rimas impregnadas de lágrimas».

Por otra parte recuerda Campillo que el autor de las rimas sentimentales y lastimeras gastaba sin miramientos, con mozas venales, hasta en la época de su extrema penuria económica todo el dinero que recibía de sus trabajos literarios.

A fines de 1860 apareció el diario «El Contemporáneo», de tendencia radicalmente conservadora en época del más ominoso absolutismo. Lo funda y sostiene José Luis Albareda, «famoso en los anales de la cortesía, el desprendimiento, el amor y la elegancia, que había sido uno de los más afortunados pretendientes de Eugenia Montijo», la futura emperatriz de Francia. Figura entre sus redactores Ramón Rodríguez Correa, y a instancias de éste, se llama a Bécquer en carácter de colaborador a sueldo fijo. En el primer número del periódico se publica la primera de las *Cartas literarias a una mujer,* a la que, en el transcurso de cinco años, siguen las más de sus leyendas, artículos sobre literatura y música, —entre ellos uno sobre el libro de Augusto Ferrán, *La Soledad*—, las *Cartas desde mi Celda* y alguna rima, todo o casi todo anónimamente, con muchas crónicas y notas sobre política, teatro, fiestas sociales, etc. Mezclaba así, a las tareas profesionales del periodismo, su producción literaria. Se sabe, por sus *Cartas desde mi celda,* que frecuentaba las sesiones parlamentarias, y aunque no fuese muy dado a los ajetreos de la política, algo le interesarían ellos por su trato constante con sus compañeros en la redacción del diario. Rodríguez Correa, que es de los que mejor debían conocerlo, escribe que miraba «con predilección todo lo aristocrático e histórico» por su gusto artístico y su «miedo al vulgo ignorante».

Lo histórico y lo aristocrático le servirían de lenitivo para las contrariedades y menesteres de su vulgar exis-

tencia. Veía aquello a la distancia y lo imaginaba, por eso, mejor que lo presente y lo inmediato. No significa esto que fuese un misántropo; tenía buenos amigos y era él mismo buen camarada. No desdeñaba las charlas en las mesas del Café Suizo ni los paseos de mayor concurrencia en la ciudad. Algunas de sus rimas lo presenta en salas de fiestas mundanas. Julia Bécquer y Coghan lo recuerda vestido ceremoniosamente de frac para las reuniones, y habitualmente de chaquet o levita con pantalón a rayas. Entre sus amigos debe señalarse particularmente a Ramón Rodríguez Correa, Narciso Campillo y Augusto Ferrán. De los dos primeros algo se ha dicho ya. Por mediación de Nombela conoció al tercero, que había residido mucho tiempo en Alemania, y en seguida escribió, para su libro de cantares *La Soledad*, un prólogo que se publicaría en «El Contemporáneo» el 20 de enero de 1861. Eran los tres más o menos bohemios y turbulentos. A Rodríguez Correa lo caracterizaban su buen humor placentero y la mordacidad satírica aplicada a la política; de todo hacía chanza y mofa, con alegría libertina, Campillo; en Ferrán el libertinaje no era cosa de palabras y risas: consumió en poco tiempo desordenadamente el patrimonio cuantioso que heredara de su madre y se vino a América, para desaparecer, ignorado, en Chile. ¿Sería del caso repetir aquí el refrán que enseña: Díme con quién andas y te diré quién eres? Todo era en Bécquer «austeridad y virtud» si ha de creerse a Nombela. Contra la citada referencia de Campillo a las personas serias y juiciosas pueden atraerlas y divertirlas quienes son, al contrario, de temple ligero y costumbres desarregladas [desenfrenadas]. «Siempre fue serio» — escribe Nombela —, «No rechazaba la broma, pero la esquivaba. Nunca le ví

reír: sonreír siempre, hasta cuando sufría. Tampoco le ví llorar: lloraba hacia adentro. Era paciente, sufrido, resignado, amable, bondadoso. Sabía compadecer, perdonar, admirar lo bueno y ocultarse a sí mismo lo mísero y lo malo». «Gustavo era un ángel», — escribe Rodríguez Correa, —... «sólo tenía voz para expresar momentos de alegría». Francisco Giner de los Ríos lo encontraba, a pesar de su desaliño y de su falta de pulcritud, (se refiere a la mala época del poeta), simpático y misterioso. Eusebio Blasco da la nota discordante. «Era un hombre negro», — escribe. «Moreno hasta la exageración y sombrío hasta la grosería». Si era como su obra lo exhibe, tenía la sensibilidad impresionable y delicada; podía ser retraído y callado, poco sociable, pero de ninguna manera rudo o tosco.

Hacia 1861 se radica en Madrid Valeriano Bécquer. Es probable que haya decidido su traslado a la capital la posición acomodada que se había hecho el poeta. Los dos hermanos son desde entonces compañeros inseparables. Juntos vivieron siempre y trabajaron juntos, de 1865 a 1869, para la más importante revist española, «El Museo Universal», uno con su prosa y algunas de sus rimas, y otro con dibujos de ilustración. Gracias a Antonio Alcalá Galeano, se otorga al pintor una pensión para que viaje a provincias en busca de asuntos sobre tipos y escenas populares, con la obligación de ceder, cada año, dos cuadros al Estado. Suele el poeta acompañarlo en tales andanzas, que ofrecen motivos a dibujos y comentarios para «El Museo Universal».

«El Contemporáneo», que se había iniciado con extremo celo conservador, se hizo después moderado. Hubo entonces de intervenir en él, joven todavía, Juan

Valera, no conocido aún como alto personaje, que fue así compañero de Bécquer en las tareas del diario, sin trabar con él amistad. No estaban hechos para comprenderse y estimarse recíprocamente. Tenían el uno la ingenua admiración de lo aristocrático, y el otro la sangre y las ínfulas. Uno era idealista y soñador, entregado a lo íntimo, lo maravilloso y lo imposible; el otro era realista y mundano, apegado a lo inmediato con ávida concupiscencia. Es lo más probable que ni siquiera se trataran. Ellos serían después el poeta más delicado y el mejor prosista de la España de su tiempo. A los ataques de «El Contemporáneo» contra el presidente del Consejo de Ministros Luis González Bravo, respondió Bécquer, sin romper con sus amigos, haciendo la defensa de aquél, en otro periódico. Eran de antes o fueron desde entonces buenos amigos el ministro y el poeta, a quien se dio el cargo de censor o fiscal de novelas (1866), con buen sueldo y funciones poco o mal avenidas con su carácter bondadoso. Debió de ejercerlas con preocupación y desgano. Nombela, según él mismo refiere, tuvo entrada libre al despacho de la censura, en casa de Bécquer, para sellar sin previo examen del Censor, los originales que deseara publicar.

Decide Bécquer publicar en libro sus versos, que, a excepción de unos pocos dados en revistas, permanecen, hace tiempo, inéditos. Escribiría para ellos un prólogo su amigo y protector, el presidente del Consejo de Ministros Luis González Bravo. Debió sonreírle al poeta con esa presentación de su obra, la más auspiciosa esperanza de rápida celebridad. Reunidas las poesías en cuaderno titulado *El Libro de los Gorriones*, las entrega a quien tenía que prologarlas; pero la misma importancia del personaje desbarata ese

proyecto. Se produce la revolución que en setiembre de 1868, destrona a la reina achulada Isabel II y obliga a huir, con amenazas de muerte, a sus más adictos servidores y partidarios. González Bravo se había llevado consigo el manuscrito a Lequeito, en el norte de España, para cumplir, durante su descanso de verano, el compromiso contraído. Lo sorprenden allí los acontecimientos, y abandonándolo todo, emigra, oculto, a Francia. La turba popular saquea y quema su casa, y entre sus papeles se extravía o se hace humo la obra del poeta. Este, que no conservaba copia de ella, tendrá que rehacerla trabajosamente después, y la titula entonces *Rimas.*

Entre 1859 y 1861 debió el poeta de residir en Toledo. Era esta vieja ciudad, venida a menos y como aletargada en su pasado, uno de los sitios que más admiraba y quería por sus monumentos y tradiciones. De ella tratan muchas de sus leyendas. Allí vivía una dama, natural de Valladolid, de alta alcurnia, tal vez marquesa, llamada Elisa. *A Elisa* están dedicados unos versos, no incluidos en las *Rimas,* y por ellos se sabe que la amó y la cantó en otras poesías. De Toledo escribe a su amigo Rodríguez Correa, en carta fechada en diciembre de 1859, que ha estado con ella «en el sitio de todos los días» y que siente «cada vez más fuertes las ligaduras que acabarán de dejar completamente indefensa mi libertad». Podría pensarse que se resiste a ese amor que lo avasalla, según dice que su libertad no está aún del todo «indefensa», como si pudiera y quisiera defenderla todavía; pero esto sería dar a esa frase redactada quizá al correr de la pluma, un alcance ajeno a la mente de quien la formulaba sin tal intención. Es lo cierto que cedió al hechizo de esa atracción dominadora, porque, en otra carta al

mismo amigo, expresa, con hondo quebranto, en marzo de 1861, que tiene el alma hecha «un guiñapo insensible» y ha quemado, la noche anterior, «todas las cartas» de Elisa, cuya mano «hoy estará prisionera de otras». Apenas dos meses después de esa ruptura, en mayo 18 de 1861, se casaba él con Casta Esteban Navarro. Ella era nacida el 17 de setiembre de 1841, hija de un médico especializado en la cura de malas enfermedades, que ejercía su profesión en Madrid y se retiraba, en las vacaciones de verano, a una finca situada en Soria o sus proximidades. Son confusas las referencias que se dan acerca de la esposa. Campillo y Nombela dicen que el marido no les habló nunca de su matrimonio y es opinión común que éste fue desgraciado. Nombela sólo vio a la esposa una vez, y esto fue debido a una casualidad: había preguntado por Bécquer en su casa y como éste no estaba allí, salió a atenderlo su esposa. Ella le pareció de veinticuatro a veinticinco años, agraciada, «como la mayoría de las mujeres», sin nada extraordinario, «como hay tantas por el mundo, que desempeñan en una casa funciones útiles, que pueden ser y son fieles esposas y excelentes madres, sin perjuicio de pasar un buen rato conversando, con las amigas, de las contrariedades domésticas, de las torpezas y picardías de las criadas y de otras cosas por el estilo», y de todo esto y del carácter de su amigo, dedujo que él «no se casó, sino que lo casaron». Sin embargo, Julio Cejador y Frauca, fundado en informes particulares del mismo Nombela, hace de ella una moza de servicio, originaria de Soria, a lo que agrega que no era guapa. A Blasco se le ocurre que ella era torpe y vulgar, porque, junto a Bécquer moribundo, en la alcoba desordenada, halló una mujer que no se mostraba parlachina y bachillera para

divertir a los compañeros del pobre enfermo agonizante. Gerardo Diego recoge tardíamente, en Soria, recuerdos que los parientes de Casta y otros vecinos le trasmiten sobre ésta. Ella no habría sido una belleza, empero sí «atractiva, graciosa y desenvuelta». El, sin embargo, la considera inculta y grosera, porque ha visto, en cartas del poeta, unas pocas palabras, escritas por ella a sus padres, de la más pobre redacción, con faltas de ortografía. (Pocas serán las cartas de mujer, de antes o de ahora, que haya leído ese poeta y profesor de literatura, pues de no ser así, no le chocarían tales menudencias. ¡Si escribir mal es una gracia femenina! Y hasta el mismo Bécquer, no en cartas de familia, sino en el autógrafo de sus versos, y en la prosa de sus mejores páginas, padece algunos descuidos). El casamiento apresurado, que se realiza tras la reciente ruptura de un amor pasional, se presta a las más tristes cavilaciones: ¿Se casaba el poeta por torpe despecho? ¿Pretendía así mostrarse indiferente a la traición sufrida? ¿O más bien pensaba, con juiciosa intención, poner fin, de ese modo, a las fáciles aventuras de su juventud enamoradiza? Hay, fuera de las *Rimas*, una octava de Bécquer, dedicada a la novia o la esposa, *A Casta*, que sólo ofrece «un corazón para el amor, ya muerto», y esto aun dicho en verso, es triste y deprimente.

Sea coincidencia casual o efecto del cambio que el matrimonio y la compañía del hermano pudieron determinar en su vida, la producción de Bécquer se intensifica desde entonces. Publica en «El Contemporáneo» las *Cartas literarias a una mujer* (1861), las *Cartas desde mi celda* (1864-1865) y las más de sus leyendas, y antes de que ese diario desaparezca, a fines de 1865, y por lo tanto cese en él su labor literaria y periodís-

tica, ya ha iniciado la que entrega a «El Museo Universal», donde tiene a su cargo la *Revista de la Semana* sobre los sucesos más importantes del momento, políticos, sociales y artísticos, dentro y fuera de España, y, además de otras cosas, comenta las ilustraciones costumbristas de su hermano.

Hacen los dos hermanos excursiones, dentro de España, a distintos lugares, que les sirven a la vez de motivo para sus trabajos y de recreo. Madrid será siempre el centro estable de su vida común, pero salen de allí a las viejas ciudades, ricas de recuerdos históricos y artísticos, y a humildes pueblos, de pintorescos habitantes, aislados en el campo. Toledo, Avila, Soria, Veruela y Fitero son los sitios de preferencia para el poeta. Se cuenta que en Toledo fueron los dos aprehendidos por la guardia civil y encarcelados como sujetos sospechosos de peligro, porque estaban, a altas horas de la noche, contemplando los monumentos y discurriendo sobre ellos en términos de arquitectura que parecieron de cuidado a la vigilante policía. En Veruela tuvo el poeta celdas reservadas, a bajo precio en el monasterio de Santa María. En Soria se conoce y señala todavía la «casa de los Bécquer». Su casa madrileña, con jardín, estaba situada en las afueras de la ciudad, pero en barrio decoroso, con frente a la calle, entonces de Valencia, Nº 6, después de Pedro de Heredia. En ella se establecería, andando el tiempo, el Hospital Evangélico, lo que indica a las claras que no era pequeña. Existía aún, y fue objeto de curiosidad para los admiradores del poeta, en el centenario de éste (1936). Hizo de ella una descripción Pedro de Répide, que la visitó acompañado por Julia Bécquer Coghan, la sobrina del poeta.

La prosperidad nunca fue completa para Bécquer.

Hubo en su matrimonio desavenencias que determinaron la separación del marido con dos hijos, y la mujer con otro de ellos. Se culpa de este desenlace a la esposa, que habría tolerado y quizá admitido los galanteos de un pretendiente desairado cuando ella era soltera. Los atrevimientos del tenorio engreído habrían llegado a provocar un incidente a golpes con el poeta. Es siempre difícil discernir responsabilidades en los disgustos y riñas de personas que se tratan de continuo. Bécquer, sentimental y propenso a la disipación amorosa (recuérdense las rimas y el «corazón, para el amor, ya muerto» de la octava *A Casta*, ¿no habrá ofendido, con aventuras deprimentes, a la que tal vez sólo era para él una ama de casa, relegada a los servicios de la familia?

En 1869, por desacuerdo entre sus propietarios y directores, sucede a «El Museo Universal», que desaparece, «La Ilustración Española y Americana», se funda, en competencia con ella, «La Ilustración de Madrid» en 1870 y se designa a Gustavo Adolfo Bécquer para que la dirija. Lo acompaña, naturalmente, su hermano en la nueva revista; pero no sería ya, en lo futuro, de larga duración esa compañía fraternal, que en lo pasado contaba nueve años de permanente convivencia y trabajos compartidos. Los dos hermanos estaban condenados a muerte próxima. Murieron Valeriano el 23 de setiembre de 1870, y tres meses después, el 22 de diciembre, Gustavo Adolfo, aquél de treinta y seis años, y éste de treinta y cuatro. Los Bécquer no llegaban nunca a los cuarenta, según había anunciado el poeta. Nombela había encontrado a su amigo en la calle, al atardecer de un día muy frío; juntos subieron a la imperial de un ómnibus para regresar cada uno a su casa. El enfriamiento causó en el poeta una fiebre

que, unida a la pena que lo tenía abatido y a su vieja tuberculosis, consumió en menos de cuarenta y ocho horas, su vida.

La muerte, según datos de Julia Bécquer y Coghan, la sobrina del poeta, se produjo en casa de Ramón Rodríguez Correa, a la que se habría mudado aquél a la desaparición de su hermano. Cuidaba del enfermo su mujer. ¿Habría ella vuelto espontáneamente a su lado para asistirlo en la aflicción de su luto? ¿Habrá sido llamada por su marido enfermo que presentiría su fin? ¿Se habían buscado ellos, tiempo atrás, en reconciliación afectiva? ¿Los había reunido, en mutua indiferencia, el interés de los hijos o cualquiera otra causa ajena al cariño recíproco? ¡Triste destino del poeta que había soñado amores infinitos y pedido, para su muerte, (en la rima LXI) una mano amiga que estrechara la suya!

Todavía insepulto su cadáver, resolvieron sus amigos reunirse para acopiar su obra dispersa y publicarla. Tuvo lugar la reunión al día siguiente. Manuel Silvela, que era ministro de Estado, acudió, sin que se le llamara ni avisase, a la comisión formada con ese propósito, para contribuir a su cometido. Eulogio Florentino Sanz proficiaba el requerimiento de fondos recitando lás rimas dondequiera que se ofreciese oportunidad para ello. Tanto fue lo recaudado que, una vez cubiertos los gastos de la impresión, restó un sobrante cuantioso, después invertido en socorros a huérfanos y viudas.

Publicado el libro en 1871, primero en sólo un tomo, después en dos y en tres con sucesivos acrecimientos, la fama del autor se extendió a toda España y toda la América de habla española. A su influjo, surgieron, de todas partes, imitaciones de las rimas, que forma-

ron escuela. Muy pronto el nombre del poeta se hizo tan conocido y célebre como los más populares y gloriosos de otros escritores de su tiempo.

En 1883, nuestro compatriota, el poeta oriental José G. del Busto compone, y recita en la Academia sevillana de Buenas Letras, un *Canto a Bécquer* para que, en las márgenes del Betis, como lo había soñado el autor de las rimas, se le dedique, a manera de lápida sepulcral, «una piedra blanca con una cruz y su nombre»:

Venid conmigo, donde extiende el Betis
Su plácida ribera,
A grabar, en la piedra solitaria,
Con su nombre, su póstuma leyenda;
Venid a realizar, junto a la orilla,
Los sueños de su hermosa adolescencia,
Cuando sintió surgir, en su cerebro
Las hijas de sus noches sin tiniebla,
Y abrasado en la luz de su Sevilla,
¡Se halló feliz y se sintió poeta!

Cuatro años después, en 1887, realizaban los sevillanos la idea que un poeta extranjero y becqueriano había encontrado perdida en las *Cartas desde mi Celda.*

Sevilla erigió a Gustavo Adolfo Bécquer, a fines de 1911, en uno de sus parques, un monumento, obra del escultor Lorenzo Coullant Valera, que ostenta su busto sobre una columna, y tiene, a su pie, a un lado, un grupo de tres mujeres, inspirado en la rima del «amor que pasa», y a otro lado, la figura del Amor caído, con el pecho atravesado por un puñal. Fue en parte, costeado por suscripción del pueblo en toda España; se debe la idea de ese homenaje a los hermanos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, que, no satisfechos con haberla proclamado con un discurso

en ocasión de los Juegos Florales celebrados en el Ateneo de la ciudad, en mayo de 1910, compusieron la comedia *La Rima Eterna*, para que se la representara en todos los teatros de España y, con su rendimiento, se pagase el precio de la obra.

Los restos de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer fueron trasladados, en 1913, de Madrid a Sevilla, y guardados en la iglesia de la Universidad. Abierta, en el cementerio de Madrid, el arca de los restos del poeta, una anciana enlutada y llorosa, que había estado arrodillada, se acercó, por entre la concurrencia sorprendida, y colocó sobre ellos un ramo de claveles. Francisco Rodríguez Marín, el historiador ilustre de las antigüedades sevillanas, tomó un manojo de esas flores y lo echó sobre las cenizas del pintor, para que ese tributo emocionante de amor y recuerdo llegase también a él. Un recuadro de cerámica señala, sobre la calle, la casa en que nació el poeta. La escultura de un ángel guardián vela sus despojos en la cripta de la Universidad.

## II

Es opinión común que Gustavo Adolfo Bécquer no fue justamente apreciado en vida. Se incurre en error. Debería decirse que no fue conocido. Su obra en prosa estaba diseminada y en gran parte anónima en diarios y revistas. De sus rimas apenas se había publicado unas pocas también aisladamente y no siempre con el nombre de su autor. Era imposible que en esas condiciones tuviera el público ni la menor idea sobre el poeta. No podía, pues, ni apreciarlo ni menospreciarlo porque no lo conocía. Pero de cuantos se sabe que lo hayan conocido, se sabe también que todos, menos

uno, lo estimaron grandemente, y esa única excepción es bien significativa. Se trata de Eusebio Blasco. Consigna éste que «ninguno, repito, creíamos ni podíamos sospechar que al año de muerto nuestro amigo, sus versos recorrerían el mundo y él figuraría en la inmortalidad...». Eusebio Blasco es palabrero, hinchado, hueco. Es natural que no percibiera en Bécquer ni su misterioso hechizo ni su delicada intimidad. ¿No significa nada que todo un presidente del Consejo de Ministros estuviera dispuesto a escribir un prólogo para las rimas totalmente ignoradas entonces? Eso no era para él ni un compromiso oficial ni la complacencia deferente con una gran figura literaria. Puede otro tanto decirse de la espontánea actitud asumida por Manuel Silvela, también ministro de Estado, con la comisión formada para publicar los trabajos del poeta.

Pero más que el doble homenaje de esos próceres de la política, importa el proyecto repentino de sacar a luz en libro esa obra dispersa, que se forja entre los amigos del poeta reunidos junto a su cadáver. No hay mejor prueba de verdadera estimación que esa idea. Ella surge de quienes son por su cultura y su gusto los más capaces de justipreciar la obra becqueriana y revela el pleno reconocimiento de su valor, puesto que sólo quieren difundirla para que se la admire. Recuérdese a Eulogio Florentino Sanz recitando las rimas en el Ateneo, en los cafés, en las reuniones sociales, en cuantas oportunidades se le ofrecen, para que los oyentes sepan quien es Gustavo Adolfo Bécquer y concurran, con su óbolo, a sufragar el costo del libro proyectado. Era un poeta empeñado en abrir camino a la gloria de otro, parecido a él mismo. ¡Rara avis! No son hombres de negocio en procura de lu-

cro, sino tres poetas, Ramón Rodríguez Correa, Narciso Campillo y Augusto Ferrán, quienes se imponen la ardua tarea de recoger, en diez años de periodismo, los trabajos, casi todos anónimos que se han de publicar. En menos de un año fue llevada a cabo esa labor; a un año de la muerte se entregaba al público, en nítida y elegante impresión muy superior a las corrientes lo que pudo acopiarse. ¡Y aún hay quienes reprochan a los colectores falta de suficiente diligencia! Es cierto que en ulteriores ediciones debió lo colegido ampliarse, con páginas de igual y más alto mérito que las comprendidas en la primera; pero esto nada supone contra la buena voluntad y el buen tino del anterior acopio.

Si en vida fue Bécquer bien quisto y aplaudido en el corto círculo de sus compañeros, a penas reducida a libro su obra gana todos los corazones y logra una admiración unánime y forma escuela que se propaga de España a América. Son incontables, como las estrellas, aunque de escaso brillo, sus discípulos en la poesía. Citemos de paso, con distinto carácter, dos únicos nombres, los más dispares entre sí. Juan Zorrilla de San Martín descubre en Bécquer su personalísimo temperamento y, tras las juveniles *Notas de un Himno,* realiza en *Tabaré,* con alma becqueriana, el más grande poema de la América española. Rubén Darío, que nada tuvo nunca de becqueriano, intenta, sin embargo, con las *Otoñales,* una imitación de las rimas. Son dos maneras opuestas de comprobar la misma influencia. Uno la recibe porque la siente conforme a su índole; otro pretende someterse a ella, se la impone, obedeciendo al gusto del momento.

No se entienda con esto que Bécquer ha inventado una sensibilidad nueva en el mundo. El fue la voz

que dio ser, en palabras de belleza, al alma de su tiempo. Hizo para España lo que habían hecho Heinrich Heine para Alemania y Alfredo de Musset para Francia.

## III

Comprende la obra de Bécquer, además de las rimas, que es lo más importante de ella, varios artículos sobre estética y poesía, un grupo de leyendas y otro de cuadros e impresiones de la naturaleza, de costumbres y de viejos monumentos arquitectónicos. Quedan fuera de esta enunciación sus trabajos ocasionales de periodista sobre la actualidad política, social o mundana, sobre teatro, etc.

Sus leyendas revelan claramente el carácter de su espíritu. Ellas proyectan sobre lo exterior, en quiméricas invenciones de personajes y hechos inverosímiles, su gusto por lo misterioso y lo maravilloso en temas de amor y melancolía. Nunca lo que ellas cuentan se ajusta a las normas de la realidad. Esto es precisamente lo que tienen de legendario. Las más y las mejores de ellas no son propiamente leyendas, porque lo que se designa con este nombre proviene siempre de una tradición y es el relato de un suceso verdadero o supuesto verdadero, que trasmitido, largo tiempo, de boca en boca, se ha trasformado, acomodándose a las creencias y los sentimientos de quienes lo reciben y a su vez lo propagan. La leyenda es invención involuntaria de sucesivas generaciones: se quiere y se cree decir lo que ha sido, se va, poco a poco, elaborando imperceptiblemente lo que se piensa que debió ser. Bécquer realiza a capricho, en su obra, esa adaptación de la vida a su idealismo. Es lo que hace, cada

uno según su índole, todo autor de cuentos y novelas. A él le repugna la resistencia que la realidad grosera contrapone a la delicadeza de su alma, y se evade, por eso, de aquélla, en alas del sueño. El mundo en que vive es el punto de apoyo que necesita para emprender su vuelo.

De algunas de sus leyendas asegura haberlas recogido, tal como las cuenta, de humildes campesinos, en lugares apartados. Puede esto ser verdad, pero como lo fabuloso es propio de esta clase de relatos, bien puede ser también que ese origen popular que les atribuye sea una inexactitud más para autorizar su inventiva. Es indudable, en todo caso, que él mismo ha inventado las mejores. Nada tiene de leyenda la narración titulada *Tres Fechas,* que refiere lo que, según dice, le aconteció a él en tres momentos de una permanencia en Toledo. *Los ojos verdes* y *El rayo de luna,* son de tal manera becquerianas por su tema y por su espíritu que nadie podría imaginarlas sino obra suya en cuanto comprenden. Y esto, con fundamento parecido, puede naturalmente pensarse de todas las otras o de las más de ellas.

Excepción hecha de *El caudillo de las manos rojas,* sus leyendas son todas breves, de acción sencilla, reducida a muy pocos hechos, para los que sería suficiente una o media página. Suelen, sin embargo, llenar hasta veinte o treinta, porque él se detiene y se extiende más en la descripción de los sitios y en el retrato de los personajes que en el movimiento del asunto.

Lo extraordinario y lo misterioso, que rompen el curso natural de la vida, son elementos indispensables en ellas, pero aunque siempre decisivos en la trama y el desenlace de los sucesos, ellos no invalidan ni menoscaban nunca el interés de lo humano y de lo terre-

no. No son, al fin y al cabo, más que recursos curiosos de enredos y soluciones. Desempeñan un papel importante, pero secundario, ya se trate del mismo Dios y la Virgen o de genios y espíritus extraños a la religión cristiana.

Bécquer es siempre buen cristiano en su prosa. En verso duda; no acierta a decidirse ni a favor ni en contra de las creencias más comunes. En la tan conocida rima que llora a los muertos que se quedan solos, —*Cerraron sus ojos*—, se pregunta, vacilante, si ellos son únicamente polvo que vuelve al polvo o almas que vuelan al cielo; en la señalada con el número VIII, *Cuando miro el azul horizonte*, aun sintiendo, en «ansias», «algo divino» dentro de sí, confiesa dolorosamente que vive «en el mar de la duda», y en la señalada con el número LXXVI, *En la imponente nave*, sólo ve en la muerte un «amor callado» y un «sueño tranquilo». Francisco Blanco García, que era sacerdote agustino, reconoce en Bécquer un «instinto de lo sobrenatural» «enfriado por el espíritu del siglo» y le concede caritativamente la fe en la Providencia. No era Bécquer un pensador, sino poeta. En sus leyendas emplea lo divino lo mismo que lo humano con desenvoltura respetuosa y hace del diablo, más que un demonio eficaz, un bandolero malparado, que pierde siempre al fin la partida. En *La Cruz del Diablo*, aunque invisible, lo prenden, lo encierran a buen seguro en calabozo y lo hubieran ajusticiado en la horca si no escapa gracias a la excesiva confianza de su carcelero.

Bécquer no extrema en sus leyendas lo horroroso. Lo cultiva, ciertamente, porque es lo propio de esa clase de literatura y porque es elemento esencial, para todo el mundo, en cuanto se supone oculto a la clara

inteligencia y mezclado misteriosamente a la vida humana. No excluye de su obra los crímenes tremendos ni las pasiones que enloquecen. Admite en ella la acción nefasta de seres incorpóreos e ineluctables. Siempre conduce los personajes simpáticos a inevitables desastres. Basta, sin embargo, comparar sus leyendas con los cuentos de Ernest Hoffman y Edgar Poe para ver como en él la invención de lo fantástico se restringe a límites que, si bien rompen el orden natural, sólo rozan lo macabro. *Maese Pérez, el organista,* no permite, después de su muerte, que nadie, sino él toque, en el convento de Santa Inés, el órgano para la misa de gallo la Noche Buena. Los esqueletos de los Templarios defienden contra todo intruso, la noche del día de los Difuntos, el *Monte de las Animas,* que fue suyo. En *El Miserere* las almas en pena recobran sus cuerpos y vuelven, durante unas pocas horas, a la vida terrena, para cantar su arrepentimiento y pedir a Dios misericordioso la remisión de sus culpas. Son éstas las tres leyendas más llenas con las cosas de ultratumba y no es de creer que espeluznen con espanto sino a quienes conserven el crédulo candor de su niñez. En *Maese Pérez* el contento de saber que el buen músico triunfa de su engreído rival se sobrepone al miedo que provoca su aparición. La feroz barbarie de los Templarios interesa menos que el denuedo heroico del enamorado que los afronta y la vanidad perversa de la mujer que lo induce melindrosamente a esa prueba de valor. En *El Miserere,* si es horrible la reencarnación repentina y momentánea de los frailes muertos en pecado, ese terror se compensa con el feliz hallazgo del peregrino errante que al fin descubre la música sublime que buscaba, a través del mundo entero, para poder expresar el anonadamiento de su al-

ma culpable ante la tremenda justicia de Dios. Todo acaba así, de cierto modo, en bien.

No es esto decir que todo lo sea. No podría serlo, porque nuestro mundo es malo, como lo explica *La Creación*, que es la más pobre de las leyendas.

En *La Creación*, «poema indio», atribuye el origen de la tierra y de sus criaturas a unos genios torpes y traviesos que, durante el cansancio y el reposo de Brahama dormido, pretendieron imitar, en juego irreflexivo, el trabajo de la divina omnipotencia.

Brahama había llenado el cielo de mundos y seres perfectos en belleza y felicidad; ellos sólo atinaron a producir, revolviendo y confundiéndolo todo, un globo deforme, donde se mezclan bienes y males, penas y alegrías, y es única esperanza que eso, mal hecho, no pueda ser duradero.

Todas las leyendas tienen, pues, necesariamente una buena parte de males. Es tema de las más de ellas el amor desdichado. Para disimular lo increíble, lo aleja el autor a un pasado remoto, pero al mismo tiempo lo mantiene cerca, porque lo radica en España. Es la España de otras edades el escenario de la vida legendaria que se nos ofrece con personajes y costumbres de raro y pintoresco prestigio. Sin embargo la historia, propiamente dicha, no ocupa nunca el primer término en las narraciones. Tal vez se nombra de paso a un rey o se designa un gran hecho cualquiera para fijar el momento, y en seguida se concreta la atención a un suceso que se desarrolla siempre entre personas inventadas para el caso. La invención es siempre caprichosa; ella se somete libremente al propósito de la leyenda, sin preocupaciones ni ataduras de exactitud histórica sobre lo que pudo haber sido lo característico de la época. Puede Bécquer entretenerse en descri-

bir una escena de palacio o de caza y una armadura de guerrero o una vestimenta de corte, pero es seguro que no se informa para ello ni en viejos archivos ni en piezas de museo, porque su imaginación le suple el estudio, que no necesita, para figurar lo que no conoce. El no es un Walter Scott; lo que le importa en sus leyendas son las almas y, sobre todo, su alma.

Las hay de misterio sobrenatural, que son excelentes *(Maese Pérez el organista, La Cruz del Diablo, El Miserere)*, pero gustan más, son más becquerianas, las que tratan de amores imposibles o infortunados *(Los ojos verdes, El rayo de luna, La rosa de la pasión, La promesa, La Cueva de la Mora, La Venta de los Gatos)*. De amores felices, no hay ni una sola.

Bécquer se complace en la melancolía. Piensa quizás que el contento y la risa no son los signos de la más alta nobleza en el hombre, porque nada asequible puede satisfacer una aspiración exigente y elevada. Desdeña la realidad y busca en los sueños la dicha de evadirse de ella y sentirse en otro mundo hecho a su arbitrio y su gusto. Todas sus leyendas cuentan casos dolorosos. Sus personajes principales son todos simpáticos y desventurados. Causan admiración por la delicadeza de los sentimientos que los animan, y piedad por su infortunio inmerecido.

Dos leyendas, idénticas en el motivo que las inspira, con distinto desarrollo, *Los ojos verdes* y *El rayo de luna* repiten lo esencial y más característico de Bécquer en su vida y en su poesía, que es el amor imposible o desgraciado. En *Los ojos verdes*, Fernando de Argensola, primogénito de los marqueses de Almenar, sale por primera vez de caza. Inútilmente recorre el campo en busca de una bestia, porque no se descubre ninguna. Por fin consigue Fernando herir un ciervo,

pero éste se refugia y desaparece de su vista en cierto bosque de carrascas. A la voz del montero mayor, allí se detienen de pronto los cazadores, lo que naturalmente indigna a Fernando, que no quiere perder su primera presa. En vano explica el montero que no puede seguirse adelante porque la dirección que ha tomado el ciervo herido conduce a la Fuente de los Alamos, que está hechizada: quien llega a ella no vuelve nunca. Fernando no sabe ni de hechizos ni de miedos: abandonaría su alma al diablo antes que el ciervo a una superstición. El entra en el bosque y llega a la fuente, pero queda cambiado. No es ya el mismo: ha perdido el color, se ha puesto sombrío, vaga solitario, pasa el día entero en la espesura. Es que, procurando hallar el ciervo herido, ha visto, bajo el agua en la Fuente de los Alamos, algo como una mirada que se clavó en la suya y encendió en su pecho el deseo absurdo, irrealizable, de encontrar una persona de ojos verdes como aquéllos de la mirada obsesionante. En vano ha esperado junto a la fuente que se repitiera esa visión. Una tarde encuentra por fin, sentada sobre las rocas, en el mismo sitio de sus largas esperas, a un mujer imponderablemente bella, «vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz... Sus cabellos eran como el oro, sus pestañas brillaban como hilos de luz, y entre sus pestañas volteaban inquietas las pupilas», vistas antes, «de un color imposible... verdes». Habla, desde entonces, con ella muchas veces. (¿Qué se dicen? No lo consigna el escritor. Resignémonos, pues, a ignorarlo.) El querría saber de ella, todo, y no se sabe ni quién es, ni siquiera si es realmente una mujer, pero, aunque fuese un demonio, la amaría. Ella es un «espíritu puro», pero es también mujer, que vive en

las aguas, «incorpórea como ellas, fugaz y trasparente, y habla con sus rumores y ondula con sus pliegues», y premia con su amor «extraño y misterioso» a los mortales que osan llegar a su retiro. En el lago, su lecho es de esmeraldas y corales. Brinda allí a su amado una «felicidad sin nombre», la felicidad que él ha soñado en sus horas de delirio. Y él, que se acerca poco a poco, no puede ya ver en la noche más que los ojos verdes que brillan en la oscuridad como fuegos fatuos, siente que lo abraza y lo atrae, y recibe en la boca «un beso frío de nieve» y cae en el agua «con rumor sordo y lúgubre». Esta leyenda reproduce la conocida figura alemana de Loreley evocada en *El Regreso* por Heinrich Heine. Bécquer la españoliza con personajes y costumbres de un pasado impreciso, en la abrupta región del Moncayo, y cambia además todas las circunstancias del caso. Fernando no es un marinero, sino cazador; no lo atrae la ondina a una isla de orillas rocosas que rompen las embarcaciones de los navegantes seducidos; pero lo esencial es idéntico en el símbolo de la belleza femenina que halaga con esperanzas mentidas y destruye a sus adoradores. Es el amor que diviniza a la mujer y anonada al hombre o, mejor dicho, que hace del ser amado un ídolo cruel o indiferente, y del que ama, una víctima.

La otra leyenda mencionada, *El rayo de luna*, reitera, con poca diferencia, esa misma significación. Manrique es un joven de alta alcurnia a quien el tumulto de la guerra y la vanidad mundana repugnan. Tiene alma de poeta y lo es de tal modo que no hay palabras adecuadas para expresar lo que imagina. No hace, pues, más que soñar despierto. Cierra los ojos a la realidad para entregarse mejor a su propio espíritu o hace de ella un motivo, un aliciente de vagas quime-

ras y emociones deliciosas. «¡Amar¡ Había nacido para soñar el amor, no para sentirlo. Amaba a todas las mujeres un instante, a ésta porque era rubia, a aquélla porque tenía los labios rojos, a la otra porque se «cimbreaba al andar, como un junco». En sus paseos errabundos por el campo, creyó una vez divisar, a la distancia, entre los árboles, bajo un claro de luna, la blanca forma de una vestidura femenina. Era, sin duda, la mujer misteriosa que él anhelaba para llenar el vacío de su vida. Corrió hacia ella, pero no pudo verla. Había desaparecido. No la conoce ni sabe nada acerca de ella; sin embargo la busca sin descanso, hasta que, otra noche de luna, en el mismo sitio que pensó haber distinguido la tela flotante de su ropaje, se reproduce el mismo fenómeno, y entonces comprende que fue engañado por un reflejo de luna en la arboleda. Todo lo apetecible será en adelante para él una vana ilusión. «El amor es un rayo de luna». «Manrique estaba loco; por lo menos todo el mundo lo creía así. A mí por el contrario» — concluye Bécquer — «se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio». Y antes, en la introducción a su leyenda, había escrito: «Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia; lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad, una verdad muy triste...» Es la profesión de fe de un escepticismo sentimental, que interpreta el sentido claro de la leyenda, formulada con imágenes rientes o irónicas. Todo es, en ésta, aéreo. Parece un juego de la imaginación, sin transcendencia. Está, en efecto, ideada con la inconsistencia y la inverosimilitud graciosa de una fantasía absurda. No hay ni un grito ni una protesta contra la adversidad que opone el desengaño ineludible a las más queridas aspiraciones y llevan así, con

promesas de ventura, a la desgracia. La obra entera de Bécquer responde, sin embargo, a esa concepción pesimista. En ella el amor del enamorado, busca el ser amable a quien darse y no lo encuentra o lo pierde o se equivoca en su elección.

Es lo que también resulta de la página, de invención más sencilla, titulada *Las tres Fechas.* Se trata de un relato curioso, hecho de vagas aprehensiones, sobre un fondo incoherente de ocurrencias inconexas y apenas entrevistas. Es, a mi jucio, lo mejor y más característico de su temperamento, que haya escrito Bécquer en prosa. Habla de sí mismo, pero lo que narra como acaecido tiene bien marcado el sello de la irrealidad. Esto no impide que sean verdaderos el gusto y el cultivo de la soñación amorosa y de la emotividad melancólica.

Se halla Bécquer en Toledo; todas las tardes, para ir a tomar apuntes de San Juan de los Reyes, atraviesa una calle estrecha, tortuosa, oscura, que está siempre desierta; nunca se ve a nadie ni en las puertas ni en las ventanas. Bécquer, habituado al camino, lo recorre distraídamente, sin fijar en nada la atención. Una vez, sin embargo, se detiene a mirar una casona antiquísima y en ella repara en una ventana entoldada con azules campanillas, las infaltables, las típicas, las queridas campanillas de toda su obra. Detrás de la ventana hay una cortinilla blanca. Todo lo ha examinado ya a su antojo y se aleja; pero vuelve todavía la mirada a la ventana, y sorprende en la cortina un movimiento: ¡alguien la había levantado, seguramente para verlo! ¿Alguien? ¿Quién sino una mujer podría haberlo hecho Tras «aquella ventana, tan poética, tan blanca, tan verde, tan llena de flores, sólo una mujer podía asomarse», sólo una mujer indudablemente jo-

ven y bonita. Y la mujer que el poeta no vio en la ventana ocupa y exalta su imaginación mientras permanece en Toledo. El la adivina en su recogimiento inviolable; la siente en su ausencia. Pasa el tiempo. Vuelve a Toledo el poeta; hace «largos y solitarios paseos entre sus barrios más antiguos», y cuando ya ha de partir, da al azar con una plaza vasta, sola, olvidada. Todo es en ella extraño y original. La cubren por completo escombros y hierbas; tiene también, por supuesto, campanillas, que esta vez son blancas. A su frente se levanta un palacio árabe, que sirvió de mansión a un príncipe castellano y está ahora transformado en convento. Guarda estampado en su arquitectura el carácter diverso de sus destinaciones sucesivas: está sellado con el amor del placer, de la grandeza humana y de la religiosidad mística. Es pintoresco, extravagante y espiritual. En sus piedras perdura inmovilizada la vida secular de varias generaciones. Bécquer sueña con los ojos puestos en él. De pronto una impresión inesperada lo arranca a sus figuraciones fantásticas. Una mano, una mano blanquísima, ha salido por un hueco de los miradores y ha hecho en el aire el ademán de un saludo cariñoso. ¿Para quién sino para él? Esa mano distante, desde el encierro del convento, ha sacudido el corazón del poeta con una emoción inextinguible. Corre de nuevo el tiempo. De nuevo torna el poeta a Toledo. Vagabundea allí «sin camino cierto», sin dirección, sin propósito. Otra vez sus vueltas perdidas lo llevan a la vieja plaza. ¿Habrá sido arrastrado, conducido, por algún designio secreto? El día es tristísimo: el cielo está anubarrado, gime el viento, hace un frío que hiela. En el convento una gran campana sorda toca pausadamente; otra, ligera y aguda, repica en clara y continua

convulsión de risa alocada. Se oyen, con el acompañamiento confuso del órgano, las voces graves de un cántico solemne. El poeta se acoge a la iglesia y presencia una ceremonia imponente. Sacerdotes revestidos con sus pomposos mantos pluviales ofician junto al altar mayor; escondidas en el coro enrejado, entonan las monjas un salmo. ¿No estará entre ellas la mano blanquísima que saludó al poeta desde los miradores? De lo alto de las bóvedas, lámparas de vidrios coloreados envían una luz tenue y matizada; se consumen las velas con pequeñas llamitas pálidas; el incienso lo envuelve todo; no se distinguen más que bultos. De entre las religiosas una figura blanca se adelanta hacia la reja; tiene sobre la frente una corona de flores: se la quitan; su rubia cabellera se derrama en cascada sobre los hombros: se la cortan; se tiende ella en el suelo, y como si estuviese muerta, la cubren de flores. Es la consagración de una virgen a Dios. El poeta contempla aquéllo horrorizado: siente que le arrancan algo a su vida, que le hacen un vacío en ella. Después sabe que esa virgen pudo ser, que fue sin duda, quien levantó la cortinilla una vez para verlo y quien otra vez lo saludó con la mano desde lejos. Y el poeta se pregunta, si esa mujer suspira en su retiro solitario, a dónde irá el suspiro de ella.

En este relato misterioso de tres momentos distintos en que el poeta como aprisionado o perdido en la realidad siente que su alma se acerca, sin que él lo perciba claramente con el conocimiento seguro de la razón, al amor imposible y necesario de la mujer inasequible, está expuesta la actitud esencial y característica de su espíritu. Su posición permanente en la vida es la del corazón que presiente o espera o busca o extraña, y llora, en la confusión del mundo, al ser ideal

hecho para él y predestinado por secretas correspondencias a compartir una dicha íntima, que la separación malogra. Bécquer es, en efecto, el poeta de la soledad en el amor.

Las leyendas están hechas todas con el gusto de la evasión a lo común y ordinario de la existencia humana. Las hay muy diferentes unas de otras; pero en todas lo misterioso, lo sobrenatural, lo imposible rompen el orden regular de la vida y abren a la imaginación una puerta sobre lo ignorado, lo indefinido y lo caprichoso. Todas, igualmente, comunican un sentimiento de noble y tierna melancolía.

En algunas de ellas, entre las mejores, encontramos un personaje que se retrae y aparta de los demás, en busca de lo quimérico, indiferente a los placeres y las glorias del mundo, soñador, absorto en su pensamiento, enamorado por el encanto de un fantasma inasequible o apenas entrevisto. Así en los ejemplos citados antes, Fernando de Argensola persigue, hechizado, los ojos verdes que vio un día en el fondo claro de una fuente, y Manrique recorre ansioso los abruptos alrededores y las viejas calle de Soria, tras la imagen de la mujer ideal que fingió en su mente, una noche, el rayo de luna, entre el follaje al final de una alameda. Como para ellos, para Bécquer, nada son las cosas reales y sólo importa lo que éstas esconden y separan de nosotros, lo que anhelamos y nos espera más allá del límite infranqueable, lejos o extemporáneamente, o cerca, muy cerca y en el instante mismo, pero sin comunicación posible con nuestros sentidos corporales.

No en vano es siempre un imposible el asunto de cada leyenda. La realidad misma repugnaba a la delicadeza de Bécquer. Su corazón insatisfecho en lo pre-

ciso y definido, se perdía en la vaguedad libre de lo inexistente y lo soñado. Se forjaba él, en consonancia con la dulzura de su temperamento, un mundo sin resistencias materiales. Sentimental e imaginativo, soñaba despierto aventuras maravillosas, y con ellas colmaba las aspiraciones más íntimas y puras de su pecho. Sus leyendas o son un sueño o se desenvuelven lejanas, en tiempos y lugares remotos y propicios a lo fantástico. La religión popular, supersticiosa e ingenua, le presta los recursos de su credulidad pronta siempre a alterar con lo divino el curso ordinario de las cosas humanas *(Maese Pérez el organista, La ajorca de oro, La Cruz del Diablo, El Cristo de la Calavera, La Rosa de la pasión, Creed en Dios, La Promesa, El beso, El monte de las ánimas. El Miserere)*; pero no le es indispensable nada ajeno a sí mismo, ninguna tradición, ninguna creencia, ninguna causa exterior, en ese habitual estado suyo de vagueación. Todo lo que necesita es libertad, quietud, reposo, alejamiento de la vulgaridad corriente. Por ingénita propensión de su carácter, se recoge y aisla, si de otra manera no lo puede, en espíritu.

De aquí su amor de la naturaleza, de la noche y de las ruinas. ¿Qué retiro mejor para el sueño imaginativo que los viejos castillos y los templos derruidos, poblados con fantasmas de recuerdos, o el misterio de los bosques, llenos de recelos, bajo el cielo de la noche tormentosa o estrellada? La soledad es un apaciguamiento de la vida; en ella un sentimiento de sosiego reduce la existencia a un bienestar sereno, sin afanes, sin pasiones, sin contrariedades, sin fatigas. En el seno de la naturaleza, el hombre de la ciudad se abandona, libre de toda expresión externa, a las más blandas solicitaciones de una felicidad inocente,

hecha de pacífica simpatía universal; su pensamiento se adormece en la contemplación del mundo que lo envuelve, tranquilo y misterioso, sencillo en sus varias diversas apariencias e incomprensible en el desarrollo de sus fuerzas ocultas. Se siente uno pequeño y débil cuando se mira solo en la tierra inmensa; pero el corazón, desengañado ya de la dicha que ha perseguido vanamente entre los hombres, se consuela, en ese alivio del apartamiento, con su propia dulzura. No es otra la actitud de Bécquer en la soledad y la naturaleza; no va a ellas con graves preocupaciones de pensamiento o vivos intereses materiales, sino para confortar su cuerpo enfermo y para sentirse a sí mismo en el sosiego y la melancolía de las cosas.

Bécquer no es un casticista, pero le gusta esmaltar su prosa, a veces, con vocablos y giros de otra época. Tampoco es siempre correcto en su lengua; suele recargar su frase, hasta confundir al lector, con largos miembros incidentales e incurre en algunas confusiones de palabra (la más frecuente es la común en su tiempo, entre «dintel» y «umbral»). Su estilo tiene tonos raros en varias leyendas, pero en general es el de la narración fácil que tiende a la expresión noble, aunque puede acercarse a lo popular cuando así conviene por el asunto. Se hace a menudo descriptivo sea para suspender la atención interesada en la inminencia de un pasaje impresionante, o para dar, en los detalles, color de extrañeza a personas y cosas. Cambia naturalmente según las diferencias del tema. Así, es solemne y medroso a propósito de la música en *El Miserere*, y llano en *La Venta de los Gatos*. En *El Caudillo de las Manos Rojas* ostenta la pompa y la brillantez de la imaginación oriental, rica en imágenes. *Creed en Dios* abunda en invocaciones líricas; la

llama el autor «cántiga provenzal», como si fuera un relato viejísimo. En *Maese Pérez, el organista* se hace hablar extensamente a una mujer de pueblo, con profusión de formas que no pretenden imitar las de otra edad precisa, pero se apartan de las habituales ahora y gustan como cosa ingenua y rancia.

## IV

Se ha dicho antes cómo Bécquer de niño, gozaba del campo en los alrededores de Sevilla y visitaba las ruinas de Itálica. Se sabe que, hombre ya, en la época de su desahogo económico, solía pasar temporadas, sea en Soria o en Veruela. En Veruela están escritas las *Cartas desde mi celda.*

Si en sus leyendas entregaba su imaginación a lo quimérico, en esas cartas se atiene casi siempre a la realidad que se ve y se palpa en cuanto lo rodea. Es que se hallaba en un mundo extraño a su existencia ordinaria y, aunque allí se complaciera todavía, a ratos, en caprichosas divagaciones sentimentales, no podía menos de sentirse interesado, con irónica atracción, por costumbres y creencias populares. Sus cartas están, pues, hechas sobre impresiones de la naturaleza y de la gente rústica y crédula que se ha formado en ella, lejos de la civilización contemporánea.

El espectáculo de la naturaleza lo absorbe cuando está solo. La pureza del aire, la frescura de la mañana y de los atardeceres, los rumores de las aguas y del follaje y las voces de los pájaros en el silencio, las florecillas silvestres con sus manchas de varios colores, la inmensa amplitud del campo abierto en el valle a lejanías interminables, la masa enorme de la montaña,

el cielo radiante en las horas de fuerte sol y lleno de estrellas en la noche, todo lo cercano y lo remoto distrae y serena su espíritu y hace que él se abandone, sin voluntad, sin inquietud, sin deseos, sin recuerdos, a la sensación de un bienestar permanente. La sensibilidad se le hace gozosa en la caricia de ese ambiente. El pensamiento se le adormece en la contemplación de esas cosas. Es dichoso porque nada le falta en esa paz de que disfruta sin esfuerzo ni fatiga.

Es la suya una dicha sin historia porque no tiene cambios. Las horas y los días transcurren para él imperceptiblemente en Veruela. Nada lo preocupa y poco tiene que hacer. Su única obligación es borrajear libremente, con lo que observa y lo que piensa, las cuartillas que dirige a «El Contemporáneo» para el público. Sale al campo a distraerse. A pie, se deja llevar al acaso por las sendas, sin rumbo fijo, o se detiene a descansar en cualquier sitio, al abrigo de los árboles, sentado sobre una piedra. Se entrega al pensamiento o la emoción que despiertan las circunstancias del momento y el lugar, y así entretiene su espíritu vagabundo. Sigue en el aire el vuelo de las golondrinas y en el suelo el remolino de las hojas caídas. Para su contemplación tanto valen, pegadas a la tierra, unas pocas florecillas que le sonríen, como los millares de estrellas que pueblan el espacio infinito. El susurro del viento y el murmullo del agua lo halagan como canturia de sueño. Hace, a caballo, largas excursiones, a los pueblos de la comarca, por mera curiosidad. Dibuja, en el camino, ligeros apuntes de viejas casucas, de tipos lugareños y escenas singulares. Se informa acerca de toda antigualla: escucha con placer las tradiciones que se conservan de lo pasado y los cuentos que inventa la credulidad sobre hechos fabulosos.

La gente que él trata en su retiro no se parece a la que ha estado vinculada a sus trajines de Madrid. Pertenece a otra clase, vive de otra manera; es tosca y ruda; no tiene con él ninguna afinidad. No traba con ella relaciones cordiales. El ha ido allí, por su organismo enfermo, en busca de salud y reposo. Su estado físico y sus gustos de literato lo reducen a una actitud contemplativa. No se entrega a hondas cavilaciones. Carece de la preparación que se necesitaría para interesarse, a manera de moralista, en la buena o mala suerte de los campesinos. Eso es, por otra parte, cosa que él considera, como todo el mundo, natural e incambiable, y que se mira, en su contraste con las complicaciones de la ciudad, como sencilla, pura y feliz. El no hace más que observar lo que tiene delante, y atiende únicamente, en los hombres y las mujeres, a lo pintoresco, lo gracioso y lo bárbaro. ¿No estará de más decir que ve lo bárbaro en los hombres y lo gracioso y pintoresco en las mujeres?

Son los trabajos y fatigas de las mujeres, y no de los hombres, los que una sola vez, por excepción, lo inducen a pensar en las injustas diferencias de las condiciones sociales; pero aún frente a ellas, acaba por mostrarse conforme con ese desorden aparente, porque todo puede estar compensado en la vida, gracias al gobierno de una Providencia oculta: «Francamente hablando, hay en este mundo desigualdades que asustan. ¿Quién puede sospechar que a la misma hora en que nuestras grandes damas de la corte se agrupan en el peristilo del teatro Real, envueltas en sus calientes y vistosos albornoces, y esperan el carruaje que ha de conducirlas sobre blandos almohadones de seda a su palacio, otras mujeres, hermosas quizás como ellas, como ellas débiles al nacer, sacuden de cuando en

cuando la cabeza de un lado a otro para desparcir la nieve que se les amontona encima, en tanto que rodeadas de oscuridad profunda, de peligros y de sobresaltos, hacen resonar el bosque con el crujido de los troncos que caen derribados a los golpes del hacha? Grandes, inmensas desigualdades existen, no cabe duda; pero también es cierto que todas tienen su compensación... Dios, aunque invisible, tiene siempre una mano tendida para levantar por un extremo la carga que abruma al pobre. Si no, ¿quién subiría la áspera cumbre de la vida con el pesado fardo de la miseria al hombro?»

Soñador y sentimental, como es, tiene, como buen dibujante, la visión clara de lo que mira, y un humorismo sagaz para lo que le choca o no armoniza con sus preferencias. En el viaje de Madrid a Veruela, son sus compañeros obligados en el ferrocarril, «un inglés alto y rubio como todos los ingleses, pero más que ninguno afeitado y limpio» y un buen señor «saludable, mofletudo y rechoncho» y además no poco molesto con su inquietud y su empeño por entablar conversación a todo trance. A quien el poeta querría poder hablar es una joven hermosa, de aspecto distinguido, con el indefinible tono de la aristocracia, que va sentada cara a él y que será, aunque no medie entre ellos ni una sola palabra, su única verdadera acompañante, porque, despierto o semidormido, no deja de soñar con ella. Cuando él pasa del ferrocarril a una diligencia, los pasajeros son otros, de condición modesta, y la estrechez a que los obligan lo exiguo del espacio y los tumbos del coche en la marcha los hacen bullangueros. El no repara mayormente en los del «sexo feo», pero ha conseguido situarse junto a una «muchacha de ojos retozones», a quien acompaña su ma-

dre, «con todo lo que a los cuarenta y pico de años puede conservarse de una buena moza». Va con ellos «un clérigo entrado en años, pero guapote y de buen color», que lleva consigo a su ama, «de lo mejor conservado y apetitoso a la vista».

En el monasterio sirve al poeta otra muchacha «con su zagalejo corto y naranjado, su corpiño oscuro, su camisa blanca y cerrada, sobre la que brillan dos gruesos hilos de cuentas rojas, sus medias azules y sus abarcas atadas con un listón negro que sube, cruzándose caprichosamente, hasta la media pierna». Ese prolijo examen de la ropa ¿nada le sugiere sobre lo que ella encubre y a la vez revela en sus formas? Puesto que así detalla su vestimenta con precisión minuciosa, es claro que ha tenido que verla bien. ¿Será esto simple efecto de una presencia constante, sin pizca o asomo de una voluptuosidad más o menos solapada? Ella le cuida la celda y prepara su comida. La asombra que él beba una «agua hirviente, negra y amarga», que es el café. No desordena las cosas del huésped; sus libros permanecen «cubiertos de polvo» sobre una tabla; cuelga de un clavo la cartera de sus dibujos; está arrinconada la escopeta que él lleva siempre y no usa nunca en sus paseos. Es natural que él, curioso de tipos y costumbres regionales, también se interesara por las ideas y creencias de los rústicos. Más de una vez debió de tirar de la lengua a quien mejor y más fácilmente podía ilustrarlo al respecto en las ocasiones propicias de su trato cotidiano. Por una de sus conversaciones con la moza que lo sirve, conoce de ese modo «la maravillosa historia de las brujas de Trasmoz».

Del asesinato de una de esas brujas había sido informado, años antes, por los diarios de Zaragoza, y

ahora, perdido en su andanza a través del campo, da con un pastor que ha sido por lo menos testigo del crimen y que lo refiere en todo su horror, como la cosa más natural y justa, con la insensata barbarie del odio y la crueldad más despiadados. La «tía» Casca era una bruja perversa. Dañaba con maleficios de hechicería a hombres, mujeres y niños, al ganado y la vegetación. Todos tenían, contra ella, iniquidades que vengar. Al anochecer fue descubierta y acosada por los pastores que la persiguieron con piedras, garrotes y cuchillos, hasta lo más alto del monte y la acorralaron entre ellos sobre un despeñadero. En vano intentaba ella esquivar a saltos los golpes. De nada le valían el llanto y las imprecaciones. Aunque seguramente invocaba en secreto la protección de los demonios, no pudo escapar a los atacantes. ¡Dios no lo quiso! Desesperada, besó los pies de unos y abrazó las rodillas de otros. Pidió por fin que le permitieran rezar las últimas oraciones e implorar el perdón de sus pecados. Un mozo la tenía agarrada por las greñas mientras pugnaba por abrir con los dientes, en la otra mano, su navaja. Parecía que ella recitaba al revés los rezos. El pastor que hace el relato confiesa que sintió miedo, porque la vieja podía estar formulando conjuros y llamando a los espíritus infernales. De pronto se volvió ella contra los pastores con amenazas y mordiscos. Uno le hundió su cuchillo en un costado; ella dio unos pocos pasos vacilantes y rodó al precipicio. Tenía siete vidas como los gatos; iba sosteniéndose en la caída con los andrajos de su ropa, que se enredaba en las zarzas, y con las manos que se aferraban a las rocas, hasta que, gracias a una piedra enorme que le despeñaron desde arriba, desapareció en el agua. Ni muerta ha cesado en sus maldades: su alma en pena espanta

a los que se acercan al lugar de su castigo; hace ruido, como lobo, entre la hierba; gime, escondida, con lamentos de criatura; los llama al abismo, con su mano seca y amarilla; los obsesiona con la mirada fija de sus ojos de buho; se les prende a los pies para precipitarlos. Además quedan todavía, de ella, una hermana que también es bruja, y una hija que va camino de serlo. La hechicería es condición de casta y dura en la familia siglos enteros. Se las aplasta como a víboras, pero no se acaba con ellas.

Contrasta vivamente, con ese cuadro horroroso de estulta ferocidad, la risueña pintura de unas mozas que Bécquer observa en su excursión a Tarazona. Atraído al mercado por su alboroto, encuentra allí los diversos tipos de las cercanías, que, instalados en vistosos tenduchos, venden toda clase de objetos, — frutas y hortalizas, carne y panes, ollas y pucheros, pañuelos y alpargatas, etc. Distingue entre ellos el grupo que forman, con sus atavíos y maneras originales, unas muchachas de Añón. Son varoniles, de movimientos elásticos; recalcan su dicharacheo de fuertes voces, con ásperas interjecciones; ríen y contestan con alborozo las zumbas y pullas que reciben. Parecen incansables; hacen, alegres y cantando, tres rudas leguas de marcha sobre suelo pedregroso, para vender las cargas de leña que transportan a lomo de sus borriquillos lanudos y llegan y se mantienen con despejado buen humor, sin ningún signo de fatiga, horas y más horas, a la espera de una paga mezquina. Añón es un pueblecillo asentado en las faldas del Moncayo, con escasas tierras de cultivo, que subsiste gracias al acopio de leña hurtada en los montes, cuando el mal tiempo aleja a los guardianes del Estado. Son las mujeres quienes realizan esa tarea. Ellas tienen como una

primacía inexplicable sobre los hombres. Supone Bécquer, a falta de otra explicación conocida para este fenómeno, que puede éste deberse a que los hombres, sin campo labrantío, se hayan dedicado a servir, en época remota, a los caballeros de San Juan, señores de la región, y así hayan aquellos abandonado a las mujeres el gobierno de sus casas. Lo cierto es que en ellas se ostenta una gallardía natural impropia de otras campesinas. «Más esbeltas que altas, en lo erguido del talle, en el brío con que caminan, en la elasticidad de sus músculos, en la prontitud de todos sus movimientos, revelan la fuerza de que están dotadas y la resolución de su ánimo. Sus facciones, curtidas por el viento y el sol, ofrecen rasgos perfectamente regulares, mezclándose en ellas, con extraña armonía, la volubilidad y ese no sé qué imposible de definir que constituye la gracia, con esa leve expresión de la osadía que dilata imperceptiblemente la nariz y pliega el labio desdeñoso. Nada más pintoresco y sencillo que su traje. Un apretador de colores vivos les ciñe la cintura y deja ver la camisa, blanca como la nieve, que se pliega en derredor del cuello, sobre el que se levanta erguida, morena y varonil, la cabeza coronada de cabellos oscuros y abundantes. Una saya corta, airosa y encarnada o amarilla, les llega justamente hasta el punto de la pierna en que se atan las abarcas con un listón negro, que sube, serpenteando sobre la media azul, bastante más arriba del tobillo. Acostumbradas casi desde que nacen a saltar de roca en roca entre las quebraduras del monte, su pie adquiere esa firmeza peculiar de todos los habitantes de las montañas, hasta el punto de que algunas veces da miedo cuando se las mira atravesar un sendero estrecho que bordea un barranco, emparejadas con el borriquillo que conduce

la leña y saltando de una piedra en otra de las que costean el camino. Así andan las leguas, tal vez en ayunas, pero siempre riendo, siempre cantando, siempre de humor para cambiar una cuchufleta con sus compañeros de viaje. Y no hay miedo de que su cabeza vacile al atravesar un sitio peligroso, o su ligero paso se acorte al llegar a lo último de la penosa jornada; su vista tiene algo de la fijeza del águila, acaso porque, como ella, se ha acostumbrado a medir, indiferente, los abismos; sus miembros, endurecidos con la costumbre del trabajo, soportan las fatigas más rudas, sin que el cansancio los entorpezca un instante».

Hay en las *Cartas desde mi celda* páginas de prosa pintoresca en la descripción de las cosas más sencillas, como ésas de las añoneras, dignas, por su perspicacia y resalte, de los más hábiles costumbristas. En Bécquer, el sagaz dibujante de lo que se ve iguala en maestría al soñador melancólico de lo misterioso. Es un aspecto descuidado en su obra por la crítica. El paisaje y los cuadros de vida, reproducidos, sin perceptible aparato literario, como al correr de la pluma, pero no por eso menos trabajados, equiparan, a la creación fantástica del poeta, la agudeza visual del artista. Tiene para lo sensorial sorprendentes hallazgos de expresión: así dice, de una estatua de plañidera, que «llora con llanto sin gemidos», y habla de la «memoria del olfato» cuando un olor de tinta fresca en papel de diario le recuerda cosas que estuvieron asociadas a una impresión parecida. De otra clase más directa son las notas de forma y de color que recoge y reproduce para dar aspectos o rasgos de personas y cosas. Sirvan de ejemplo los «borriquillos pequeños, huesosos y lanudos» y una lagartija de «ca-

beza triangular y aplastada» y «ojos pequeños y vivos». Sorprenden esos toques puntuales de las apariencias en quien es sobre todo poeta de ensoñaciones e intimidades.

El dice que un pueblecito visto desde lejos lo atrae, y cuando se le acerca, todo lo que imaginaba agradable y emotivo a la distancia se le hace vulgar y grosero. Es que el contacto de la realidad suele ser rudo y él tiene el temperamento delicado. Por eso en la naturaleza prefiere los paisajes plácidos a los borrascosos, y en lo humano rehuye las violencias del tumulto, en el recogimiento de la meditación. La campiña solitaria con su arroyo o su fuente de agua mansa y la umbría de unos árboles frondosos, los castillos en ruinas, las viejas ciudades venidas a menos y aletargadas en su abandono encantan su imaginación. El se aleja del pueblo que lo atraía y se refugia en su humilde cementerio: ¿qué puede hacer allí sino soñar despierto? Sueña, con reminiscencias de su juventud, en ese lugar de muerte, lo que hubiese querido que fuera su vida cuando todo le parecía posible. Su ambición de niño fue la gloria de poeta, pero siente o simula que la ha perdido. Dice que las palabras «amor, gloria, poesía» no le suenan ya como antes. Se contenta ahora con dejarse vivir. «¡Vivir!... Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni engaños, no es tan mala como dicen algunos; pero vivir oscuro y dichoso en cuanto es posible, sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones, con esa felicidad de la planta que tiene a la mañana su gota de rocío y su rayo de sol; después un poco de tierra echada con respeto y que no apisonen y pateen los que sepultan por oficio; un poco de tierra blanda y floja que no ahogue ni oprima; cuatro orti-

gas, un cardo silvestre y alguna hierba que me cubra con su manto de raíces, y por último, un tapial que sirva para que no armen en aquel sitio, ni revuelvan los huesos». «He aquí hoy por hoy todo lo que ambiciono»... «cada día voy creyendo más que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí».

Se cumplió sólo a medias la ambición de su niñez; fue poeta, pero no tuvo en su vida la ruidosa gloria esperada. Tuvo, mejor que eso, la admiración y el cariño de cuantos lo conocieron personalmente. Recién muerto, la amistad recogió su obra y la entregó a una gloria póstuma e inmarcesible.

## V

Gustavo Adolfo Bécquer ha expuesto su poética en el *Prólogo* para el libro de su amigo Augusto Ferrán, *La Soledad*, y en las *Cartas literarias a una mujer*. De él se ha dicho que es el único poeta español que ha sabido tratar de la poesía, o por lo menos quien, entre ellos, mejor lo ha hecho. El mismo ha escrito que los poetas la crean y los que no son poetas pretenden vanamente definirla: «Los críticos... la examinan, la disecan, y creen haberla comprendido cuando han hecho su análisis». El, desde luego, no intenta definirla. «¡Definiciones! Sobre nada se han dado tantas como sobre las cosas indefinibles». Sólo se propone indicar, decir, sugerir lo que ella es.

En el *Prólogo* de *La Soledad* señala dos clases de ella, — la culta y la popular. Una es «magnífica y sonora»; «hija de la meditación y del arte», se engalana con todas las pompas de la lengua; se dirige «la imaginación»

y la reduce «con su armonía y su hermosura». La otra es «natural»; «brota del alma»; promueve «el sentimiento» apenas «con una palabra», sin artificio, y despierta «con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía». A ésta la llama él «la poesía de los poetas». (¿Será la otra, de los que no lo son?).

La poesía culta desarrolla prolijamente su tema, y su efecto sobre el espíritu acaba con ella; la poesía popular no hace más que enunciar el suyo, pero cuando ha terminado, repercute con resonancia emotiva que se prolonga indefinidamente. Aquélla es arte y fantasía; ésta es «sentimiento y pasión».

El pueblo es y ha sido siempre el gran poeta de todas las edades y todas las naciones. En todas las naciones canta el pueblo; en Alemania, los más grandes poetas cultivan esa clase de poesía; pero son acaso lo mejor de ella los cantares andaluces. Han sido éstos el modelo que Augusto Ferrán ha imitado con arte en su obra, que infunde, como ellos, «una especie de vaga e indefinible melancolía», «dolorosa y suave» al mismo tiempo, y un «maravilloso mundo de ideas incomprensibles» y flotantes, con lo que siempre se espera y no llega nunca, — «deseo quizá de algo divino, que no está en la tierra y que presentimos, no obstante». Resume esta frase, — en lo posible, con sus mismas palabras —, cuando pondera Bécquer en el libro de su amigo, y es eso que dice, de estricta aplicación a sus propias rimas.

Las *Cartas literarias a una mujer* no limitan su objeto, como aquel prólogo, a una clase de poesía, — la popular. Hablan de la poesía en toda su amplitud, sin ninguna restricción. Supone o recuerda el poeta que una mujer le ha preguntado: ¿Qué es la poesía? Esa

mujer es, naturalmente, su amada: él, en efecto, le dirá más adelante que antes de conocerla no había amado todavía. La pregunta lo embaraza y confunde. Querría poder contestarla y no sabe cómo hacerlo. No son su fuerte las definiciones; en vano busca en su espíritu una respuesta satisfactoria, porque no la encuentra allí. Su mirada errante y distraída en el aturdimiento, se fija de pronto en su interlocutora, y exclama él entonces: La poesía eres tú. No han sido estas palabras el fruto de una reflexión trabajosa; le han brotado, como instintivamente, en su apuro, de lo que siente, al descubrir en la mujer que ama el único o más hondo motivo de su inspiración. No la contenta a ella esa frase que le parece una galantería, y el asunto queda así interrumpido por una circunstancia cualquiera. El después medita a solas y comprueba que eso que no era, cuando lo dijo, más que la expresión repentina de un sentimiento, es, bien pensado, la idea exacta de lo que esencialmente constituye la poesía. Para explicarlo escribe cuatro cartas.

En la primera insiste sobre lo dicho. Desdeñosamente descarta del tema cuanto pueden haber opinado sobre él los pretendidos hombres de ciencia. Se atiene a lo que sabe por sí mismo, que no es, en verdad, sino lo que siente en el amor. «La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer. La poesía eres tú porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza, y que es una facultad de la inteligencia del hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto. La poesía eres tú, porque el sentimiento, que en nosotros es fenómeno accidental y pasa como una ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unido a tu organización especial, que constituye una parte de ti misma. Ultimamente, la

poesía eres tú, porque eres el foco de donde parten sus rayos». En el poeta son afectos femeninos «la ternura, la pasión y el sentimiento». Quizá los poetas y las mujeres no se entienden bien sólo por lo mismo que se parecen.

En el hombre la poesía es cosa del espíritu: «reside en su alma; vive» allí «con la vida incorpórea de la idea». Por eso necesita darle una forma y la escribe. La mujer, al contrario, es toda ella encarnación de la poesía. Son poesía su vida interior y su destino. La envuelve «una atmósfera indefinible de idealismo» que emana de ella. Ella es, en una palabra, «el verbo poético hecho carne». Sin embargo se la acusa de prosaica, porque, si bien es poesía «casi todo lo que piensa», únicamente lo es «muy poco de lo que habla».

La poesía es, como el amor, un misterio. Como en el amor, todo en ella son «fenómenos a cual más inexplicable»; todo en ella es ilógico; todo en ella es «vaguedad y absurdo».

La segunda carta vuelve sobre la semejanza de la poesía con el amor. Es creencia común que el enamorado y el poeta expresan mejor lo que sienten cuando lo hacen de modo espontáneo, en el arrebato irreflexivo y tumultuoso que los inspira y no les permite regir ni su pensamiento ni sus palabras. Sería eso maravilloso. Bécquer lo admite como posible para otros, pero piensa que no siempre es verdad lo más sublime y prudentemente aconseja: «Cuando un poeta te pinte en magníficos versos su amor, duda. Cuando te lo de a conocer en prosa, y mala, cree».

No se produce en él ese prodigio de la inspiración súbita y ciega que opera y realiza impremeditadamente obras perfectas. «Cuando siento, no escribo» — declara. «Guardo, sí, en mi cerebro, escritas, como

en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos, como una visión luminosa y magnífica. Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los afectos; siento sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia una página ya escrita; dibujo como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes». «Todo el mundo siente» — agrega. «Sólo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido». Son los poetas, y «únicamente por esto lo son». Será tal vez más hermoso imaginar que el genio crea en la turbulencia pasional desenfrenada; pero ese impulso del espíritu es incompatible con la atención cuidadosa que requiere la elaboración de una obra de arte.

A propósito de la poesía ha mencionado Bécquer el amor. Esta sola palabra evoca en su mente «un mundo de ideas confusas y sin nombre», «una fantástica ronda de visiones quiméricas». Si él pudiera «escribir» lo que experimenta, no se cambiaría con ningún poeta: él sería el primero entre ellos. Para que su amada lo entienda, le pide que recuerde un sueño y diga si, al despertar, ha podido alguna vez referir lo soñado «con toda su inexplicable vaguedad y poesía».

Tiene el espíritu «una manera de sentir y comprender especial, misteriosa, porque él es un arcano».

El idioma, que es «grosero, mezquino, insuficiente» para los menesteres ordinarios de la existencia, no puede nunca servir de intérprete fiel entre dos almas. En vano, pues, querría Bécquer decir lo que siente y sabe del amor. Lo intentará a pesar de todo.

Es lo que hace, — intentarlo —, en la tercera carta; lo intenta, pero no lo consigue. Describe la tenue aparición del alba en el momento final de la noche. La han contemplado una vez, juntos, él y su amada. Ella le ha preguntado: ¿Qué es el sol?, y él sólo ha podido contestarle, señalándoselo: Eso. Es lo mismo y todo lo que puede hacer respecto del amor. Amor es lo que ella siente; amor es poesía. «Que poesía es, y no otra cosa, esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible. Poesía, esas lágrimas involuntarias que tiemblan un instante en tus párpados, se desprenden en silencio, ruedan y se evaporan como un perfume. Poesía, el gozo improviso que ilumina tus facciones con una sonrisa suave, y cuya oculta causa ignoras donde está. Poesía son, por último, todos esos fenómenos inexplicables que modifican el alma de la mujer cuando despierta al sentimiento y la pasión.

«¡Dulces palabras que brotáis del corazón, asomáis al labio y morís sin resonar apenas, mientras el rubor enciende las mejillas! ¡Murmullos extraños de la noche, que imitáis los pasos del amante que se espera! ¡Gemidos del viento, que fingís una voz querida que nos llama entre las sombras! ¡Imágenes confusas, que pasáis cantando una canción sin ritmo ni palabras, que sólo percibe y entiende el espíritu! ¡Febriles exaltaciones de la pasión, que dais colores y forma a las

ideas más abstractas! ¡Presentimientos incomprensibles, que ilumináis como un relámpago nuestro porvenir! ¡Espacios sin límites, que os abrís ante los ojos del alma ávida de inmensidad y la arrastráis a vuestro seno y la saciáis de infinito! ¡Sonrisas, lágrimas, suspiros y deseos que formáis el misterioso cortejo del amor! ¡Vosotros sois la poesía, la verdadera poesía, que puede encontrar un eco, producir una sensación o despertar una idea!»

«...yo creo, y conmigo lo creen todos, que las mujeres son la poesía del mundo».

En la cuarta y última carta cuenta cómo en Toledo, vagando por la ciudad, con la impresión melancólica de su pasada grandeza, que sobrevive allí sólo en vestigios, entró por fin al antiguo convento de San Juan de los Reyes. Sentado sobre una piedra se pone a dibujar hasta que se hace ya noche y debe suspender ese entretenimiento. No se marcha sin embargo; está solo, sumido en la oscuridad, con la imaginación abandonada a las sugerencias de su aislamiento; de lo más íntimo le surge y le llena el alma el deseo de sentirse acompañado, para compartir con alguien la emoción que lo oprime, porque no le cabe en el pecho. ¿A quién busca a su lado? A una mujer. Las estatuas del claustro representan vírgenes, cenobitas, mártires que vivieron, como él, «sin amores ni placeres» y «arrastraron una existencia oscura y miserable, solos con su pensamiento y el ardiente corazón bajo el sayal, como un cadáver en su sepulcro». «¿Quién ha recogido las emanaciones de amor que, como un aroma, se desprendería de vuestras almas?» —se pregunta. Una luz «tibia y azul» de luna le permite ver que todas las figuras tienen las pupilas dirigidas al cielo, y entonces comprende que «sus miradas se perdían en el

infinito buscando a Dios». Dios era el polo de su amor. La religión es amor, como la poesía.

No es mucho, ni muy profundo, ni tampoco muy raro, lo que Gustavo Adolfo Bécquer enseña acerca de la poesía; pero es original y curioso y, más que nada, interesante para apreciar su propia obra.

En el prólogo a los cantares de Augusto Ferrán está claro que estima sobre todo, en el fondo, la emotividad verdadera y honda ante las manifestaciones más importantes de la vida el amor y la muerte, la insuficiencia de todo lo asequible, para los sueños de ventura; en la forma, la naturalidad, la sencillez, la fuerza y viveza del lenguaje, que repercuten con resonancias indefinidas en las almas. Las *Cartas literarias a una mujer* reducen la poesía a la expresión del amor el único objeto de la vida. Es cierto que lo extienden a la religión y que lo señalan como ley suprema, lo mismo en la materia que en las almas; pero esto no es más que una idea poética y tal vez un expediente para salvar dificultades.

Hay una poesía que no es de amor, y para dar con ella no es necesario buscarla ni afanosamente ni lejos del mismo Bécquer, porque ella está en su propia obra. Recuérdense las primeras rimas y particularmente la señalada con el número IV, *No digáis que agotado su tesoro*. El no era un pensador aunque, según dice, pensaba mucho. En verdad, sólo pensaba en sí mismo y confiesa que sus meditaciones siempre son confusas. No se le exija, pues, la estricta lógica de un doctrinario rígido. Era un poeta del amor y escribía las cartas, — sea esto o no exacto —, para su amada. Se explica así doblemente que descuidara lo que era ajeno o de poco interés. Lo que importa

es que haya definido su poesía como nadie podría hacerlo mejor.

Su poética distingue dos momentos en los motivos de la inspiración y dos órdenes o actitudes en el trabajo de lo que será, una vez realizada, la obra de poesía. En el motivo de la inspiración, el momento inicial es, o por lo menos puede ser, completamente extraño a un propósito poético. El poeta vive como hombre: recoge impresiones de cuanto le ocurre, y forma sin quererlo con eso que percibe y siente un fondo caótico de recuerdos. Después en el segundo momento, una causa cualquiera provoca la intención creadora; ya no es el hombre común, sino el poeta, quien se propone convertir en poesía esa materia amorfa de su vida. Es natural que esa decisión resulte siempre, o las más veces, de un hecho que lo afecta hondamente y lo incita al canto, porque reanima en su alma una superabundancia de sentimientos y de imágenes que no podrían manifestarse de otro modo.

Empieza tras esto el trabajo afanoso que se necesita para dar forma interior y exterior, a ese fondo intrincado y confuso, que se ha acumulado sin esfuerzo ni designio, sólo viviendo. El exige, cuando se le quiere amoldar a la expresión conveniente, la más ahincada lucha contra la insuficiencia del lenguaje, que está hecho para los menesteres ordinarios y útiles, y se resiste a un empleo que no le es propio. «Cuando siento no escribo», —declara Bécquer. Para escribir resucita lo que ha sentido antes y evoca en su memoria lo que no es ya más que recuerdos.

Dice también: «Escribo como el que copia una página ya escrita»; pero esto es una verdad que engaña, pues al mismo tiempo agrega que el idioma es «grosero, mezquino, insuficiente» para la comunicación de

las almas, y reconoce que, en el trabajo del poema, «hay una parte mecánica, pequeña, material» incompatible con el «arrebato» que lo inspira. Quien copia una página ya escrita no tropieza con dificultades (...si la entiende). En su frase la «página ya escrita» representa el fondo, lo que se empeña en expresar, no la forma adecuada que lo obliga a buscas y rebuscas penosas.

Traducido todo eso a una ideología actual, se identificaría la inspiración con el ciego impulso de la inconsciencia que suministra la materia informe y confusa de sentimientos y representaciones para la obra hacedera. Es el movimiento inicial, el verdaderamente creador, que surge no se sabe de qué fondo oculto, sea espontáneamente o respondiendo a una solicitación voluntaria. Sigue a ese afloramiento a la conciencia, de lo que estaba como dormido en la memoria, la voluntad lúcida que lo coordina y lo exprime en la palabra efectiva con estudio laborioso. No son dos momentos sucesivos, porque al mismo tiempo se producen la efervecencia de lo inconsciente que no cesa, y la atención que rechaza o retiene y disciplina lo que gratuitamente se le ofrece. ¿Qué hace el que piensa que no sea esperar, en actitud pasiva, lo que le llega de modo improviso a la conciencia? Tal vez lo busca, tal vez se le aparece con sorpresa repentina; pero siempre, lo mismo en aquel y en este caso, lo que logra es un hallazgo fortuito. Es posible que lo haya presentido y solicitado; esto no habrá sido, en realidad, sino una premonición, un acercamiento de la idea o de la imagen que ya afluían. Puede ese fenómeno compararse (no identificarse) a lo que pasa en quien necesita una palabra que no recuerda: sabe que ella existe (de

aquí arranca la diferencia), la llama a su mente sin resultado, y ella se le presenta después de pronto.

La antigüedad clásica, en Grecia y Roma, atribuía a la inspiración un origen extraño al poeta mismo. Era un dios o una musa quien incitaba a cantar e infundía en el genio el ciego arrebato del canto. Esa concepción parece más propia de sacerdotes y filósofos que de poetas. Demasiado sabrían Homero y Píndaro que no les llegaba de lo alto ni el asunto, que era tradicional y de todos conocido, ni la forma, que su buen trabajo les costaba; pero debieron considerarse más dignificados con la asistencia divina que por su personal aptitud y se declararon investidos de una función privilegiada. El ejemplo fue edificante y no hubo poeta, así fuera escéptico y licencioso, que no lo siguiera. Hasta Lucrecio, que separa respetuosamente a los dioses de los hombres, le pide a Venus que le sea favorable y lo aliente en su difícil labor poética. Nada pudo en la poesía, contra el magisterio de las musas, la religión cristiana. Dante, que visita por gracia divina el otro mundo, las reverencia a su modo. Ni el subversivo siglo XVIII, que todavía las invoca, renuncia a su presencia decorativa. Se desvanece al fin su prestigio, con el romanticismo, que prefiere el soplo misterioso de los espíritus ocultos en la naturaleza a la voz clara de las musas que tienen cuerpo de mujer.

Bécquer, romántico, ni siquiera las nombra. La inspiración es en él un tumulto del alma incitada por el amor. Su poesía es toda sentimental y, con la sola excepción de unas pocas rimas, también amorosa. A ella corresponde exactamente la poética expuesta en sus cartas literarias, que son el fruto natural de una experiencia vivida. Esto explica a la vez dos consecuen-

cias: es una el acierto de lo que enseña, cuando esto se aplica sólo a su obra; otra, la insuficiencia de su pensamiento referido a la producción ajena que trata de temas diversos. Parece haber sido su único propósito definirse él mismo en su función de poeta, aunque, de hecho, haya generalizado, extendiéndolo a todos, lo que le era exclusivamente personal.

Es de lamentar, que, ateniéndose a lo más importante, haya descuidado y omitido cosas que eran, sin embargo, de sumo interés. Nada podrá reemplazar nunca, en el examen de su poesía, lo que él hubiese dicho sobre su trabajo de realización efectiva. Es lo que él llama la «parte mecánica, pequeña y material» de la producción literaria. El la opone al impulso espontáneo, irreflexivo, que da sin esfuerzo lo que se siente y se imagina como raíz o fuente de lo que será, con la forma adecuada que se le imponga en lucha afanosa, la obra futura. No dice de ella más, sino que es siempre difícil e insuficiente.

Hay autógrafos sueltos de sus versos que tienen los márgenes llenos de figuras dibujadas; en otros los dibujos ocupan lo principal de la página, y la escritura aparece, como cosa agregada, arriba, al costado y abajo. Es evidente que en este caso el poeta ha aprovechado, para los versos, los espacios libres de una hoja dibujada antes; pero puede presumirse que en los otros se haya distraído haciendo bosquejos mientras esperaba la palabra o la idea rebeldes que no acudían a su llamado.

Es más significativo que en algún papel se vean, junto a los versos, las palabras previamente elegidas para rimarlos. Un estudio inteligente podría establecer si ellas son las más propias o afines al asunto, cosa

que implicaría una exigencia de buen gusto y de arte perspicuo.

La rima señalada con el número III, *Sacudimiento extraño,* tiene el mismo tema de las *Cartas literarias a una mujer.* Ella reduce a vivas imágenes relampagueantes las ideas que las cartas desenvuelven largamente en confidencias amorosas. El poeta no discurre allí como el prosista: pasa repentinamente, o mejor dicho vuela, de una a otra imagen inconexas, en lírico frenesí, para detenerse al fin, de pronto, en el verso que cierra esa enunciación rápida, con la palabra que declara y precisa el sentido, hasta ese momento vacilante. Son ocho estrofas de cuatro versos cortos (según la tipografía; mejor sería decir cuatro de ocho versos, de acuerdo con la rima) que se suceden sin que se acierte o adivine la callada significación, que sólo aparece después de ellas, en el verso adicional. Se sabe así que se ha referido, primero, a la inspiración y después, con otras tantas estrofas de igual estructura, a la razón, que están «siempre en lucha» y que sólo el genio es capaz de someter y acordar en armonía. De la inspiración se dice allí que es inempleada «actividad nerviosa» y «locura» (como consideraban los antiguos al estro poético), y de la razón se hace un «hilo de luz» y una «mano inteligente» que enlazan pensamientos y palabras.

## VI

Gustavo Adolfo Bécquer había reunido y preparado sus versos para hacer con ellos un libro que se titularía *El libro de los gorriones.* Perdido el manuscrito, rehizo la colección con dificultad, como pudo, y le

cambió el nombre, que evidentemente no era ni apropiado ni poético, por la sola palabra *Rimas*, incomparablemente superior. Se conserva, escrita por su mano, la nueva copilación, que a su vez también fue extraviada y muy tardíamente descubierta en la Biblioteca Nacional de Madrid. Ella fue autográficamente reproducida por la Editorial Iberia, S. A., de Barcelona, hacia 1953. En ella el autor consigna, al frente de sus versos, que éstos son las «Poesías que recuerdo del libro perdido».

Bécquer encargó a su amigo Narciso Campillo que enmendara, con la más completa libertad, sus poesías, lo que es sorprendente en quien estima su propia obra. ¿Desconfiaría él de su personal competencia o habrá que atribuir esa rara decisión al decaimiento de su espíritu por quebrantos de salud? Las correcciones están hechas en el manuscrito, con letra de Campillo. Las ha juzgado pobres o malas Gerardo Diego. Algunas son, al contrario, excelentes; otras, tal vez innecesarias; las más, por lo menos, razonables. El verso final de la rima X, *Los invisibles átomos del aire:*

Dime... —¡Silencio! Es el amor que pasa,

gana evidentemente mucho, en viveza e intensidad, con la supresión de las dos primeras palabras, como lo resuelve Campillo. Era absurdo imaginar, como dice la rima XVIII, *Fatigada del baile,* que una flor durmiese en el pecho de la danzante, el «arrullo» de sus labios entreabiertos; la corrección «al soplo» (en lugar de al «arrullo») mitiga en lo posible esa impropiedad chocante. Al fin de la rima LXVII, *¡Qué hermoso es ver el día...*, en la última frase:

¡y qué desgracia
que esto solo no baste!

Campillo sustituye, a la palabra «desgracia», la palabra «fortuna»: sería un contrasentido para quien tomara esa frase tal como suena; pero puede entenderse, y hay que entender, que el texto original es sarcástico, y así que, en su corrección, Campillo elimina el equívoco y peligroso, por contrario al espíritu becqueriano, de la palabra corregida. (La corrección de Campillo es más becqueriana que el original de Bécquer).

Bécquer hacía ya versos durante su residencia en Sevilla, antes de trasladarse a Madrid, a los dieciocho años. Algunos de ellos han sido recogidos, en su libro *Páginas Olvidadas,* por Dionisio Gamallo Fierros. Son remedos vacilantes del pasado, sin vislumbres de lo futuro. Sólo interesan, como curiosidad, porque son del autor de las rimas y no se parecen a éstas en nada. De la época madrileña anterior a la verdadera poseía becqueriana, se conservan dos composiciones, —una «fantasía» *A Quintana,* compuesta para su coronación (1855) y una especie de letanía *A todos los Santos.* En la primera saluda el poeta, precisamente, la poesía que desdeña, por su artificio y por su pompa, cuando exalta, en los cantares de Augusto Ferrán, la que es, al contrario, ingenua y sencilla. Tiene la segunda, en sus reiteraciones de cantilena, algo que anuncia remotamente uno de los procedimientos característicos de las rimas; pero eso es poco y todo lo que en ella puede apreciarse. Bécquer no está allí. Parece que dejara de cultivar el verso, fuera del teatro, porque nada le revela todavía su originalidad, y acaso también porque su penuria económica le exige trabajos menos improductivos y no le consiente el ocio tranquilo de una poetización desinteresada. Otros, sin embargo, han hecho las mejores obras en la miseria, y él mismo pudo escribir, en su tiempo de agobio, una

de sus leyendas más largas, *El Caudillo de las Manos Rojas.*

Según su amigo Nombela, compone las primeras rimas a fines de 1858 y en el correr del año 1859. De 1860 es el *Prólogo* sobre los cantares de Augusto Ferrán, donde manifiesta que prefiere, a la poesía magnífica y sonora, de grandielocuencia y aparato, la popular, que es breve y sincera, y brota del alma como «un suspiro, una sonrisa, una lágrima», de sentimiento «indefinible» y «vaga» tristeza. Se diría que está definiendo su propia obra: ¿será que la prefigura y la anuncia, o que la recuerda y la tiene presente como cosa ya realizada? Se refiere, claro está, a los cantares de Ferrán y de Andalucía y a las canciones alemanas; pero si estima tanto esa clase de poesía y él mismo se siente poeta y ha hecho versos desde la niñez, ¿no habrá intentado aún producir eso que admira, sobre cuanto conoce, en la obra ajena? De ese mismo tiempo son las *Cartas literarias a una mujer* (1860-1864), que sugieren idénticas reflexiones, más claramente, si cabe, porque en ellas no compara ya la poesía culta, que se trabaja con atención y estudio, a la que es natural y espontánea, sino que sólo considera esta última, como si fuera única, sin competencia de otra distinta. Tiene, pues, ya formados sobre la poesía, por ese tiempo, un gusto y un criterio firmes y precisos.

Se sabe, por otra parte, que en 1859 publica la rima XIII, *Tu pupila es azul y cuando ríes...*, que es una de las más características y mejores. Durante su vida sólo salieron a luz otras doce: dos en 1861, una en 1863, ocho en 1866 y la final en 1870. Es, más que difícil, imposible conjeturar, con fundamento razonable, cuándo fueron producidas todas o un grupo cual-

quiera de ellas. La cronología de las rimas será siempre un problema insoluble. Podría suponerse que en el manuscrito de Bécquer ellas aparecen ordenadas según fueron producidas; pero esta presunción es discutible, primero, porque las trece rimas publicadas entre 1859 y 1870 no están allí dispuestas según fueron apareciendo (argumento inseguro), y segundo, porque, perdido el texto primitivo de *El Libro de los Gorriones* en el saqueo y el incendio de la casa de Luis González Bravo (1868), el poeta lo rehizo como pudo, al azar de la memoria. Recuérdese la nota que, en la copia de las *Rimas*, precede a los versos «Poesías que recuerdo del libro perdido».

No puede, pues, seguirse paso a paso ni por etapas sucesivas, el desenvolvimiento de la inspiración poética en Bécquer. Nada valen, para establecer una cronología, las apreciaciones sobre excelencias y defectos de fondo y forma, porque lo mismo pueden aquéllas y éstos producirse en cualquier momento de una carrera literaria. Así, por ejemplo, la rima XIII, *Tu pupila es azul cuando ríes*, publicada en 1859, podría presumirse que es de las primeras, también es de las más becquerianas y de las más perfectas. Es una *Imitación de Byron*, y en ella Bécquer imitando es Bécquer en la plena radiación de su personalidad poética. No gime ni se queja en ella, pero tiene la dulzura acariciadora de su temperamento sensible, capaz de las más sutiles impresiones y, por eso mismo, propensa al dolor. Nótese la diáfana transparencia de lo que dice y de las figuraciones que inventa para significarlo: la risa da, a la pupila azul, una claridad «suave» como el «trémulo» fulgor de la «mañana» reflejado en las aguas; el llanto cubre la pupila azul con lágrimas «trasparentes», que parecen «gotas de rocío» sobre una «vio-

leta»; en la pupila azul encienden las ideas un «punto de luz» semejante a una estrella «perdida» (que es decir solitaria) en el «cielo» de la tarde». Todo, cosa por cosa, es delicioso. Cada estrofa se abre con la mención de la «pupila azul», que es una manera de encarecer y alabar su belleza delicada. No hay en toda la rima ni una sola palabra que declare el sentimiento del poeta, y de toda ella emana calladamente la íntima adoración que le infunden los ojos que admira. La estrofa, de tres versos largos, que termina con otro corto, se desliza pausadamente en aquéllos, después de haber acentuado con fuerza, al principio, su motivo (la pupila azul), para acabar como detenida, en el último, con la imagen creada para representarla. De estrofa en estrofa se reproduce paralelamente la misma estructura con reiteraciones que repiten, como un eco vago, un elogio cambiante de los ojos (a) Tu pupila... (b) cuando o si... (c) me recuerda, se me figuran, me parece... (d) fulgor de la mañana, gota de rocío, estrella en el cielo. Y para que lo becqueriano sea más completo, la diéresis descompone el diptongo en dos palabras: suave y violeta.

El estudio atento de la rima XIII, *Tu pupila es azul, y cuando ríes,* evidencia que en 1859 el poeta producía ya lo más personal, como se verá después, de su poesía, y con esto, es lógico admitir que él venía componiendo las rimas desde algún tiempo atrás, aunque de ninguna manera pueda averiguarse en qué orden las hizo ni cuáles fueron las primeras o las últimas.

En el manuscrito las rimas son setenta y nueve y en la primera edición de las *Obras* sólo setenta y seis. Una de las tres omitidas aparece testada en el manuscrito, indudablemente por su indelicadeza: es la que alude a las mujeres que envenenaron, una, el alma y,

otra, el cuerpo del poeta. Las otras dos carecen de importancia. Esas tres, con otras varias, igualmente insignificantes, que fueron poco a poco descubriéndose, pueden verse en la edición de los Clásicos Castellanos hecha por José María Monner Sanz. De entre ellas sólo se conoce el origen de una llevada a Chile por Augusto Ferrán, y de otra recogida en Soria por Gerardo Diego. En Soria se dio a Antonio Machado, como obsequio precioso, una hoja con versos de Bécquer, en la letra autógrafa (desechados) que él destruyó, porque eran malos, para que no pudieran divulgarse nunca. Merecen particular consideración, no por su mérito poético, sino por su interés biográfico, las dos que se titulan *A Elisa* y *A Casta.*

En la primera edición de las *Obras,* sin dividirlas en partes o secciones separadas, las rimas están dispuestas según la semejanza o diferencia de sus temas y ese orden fue después seguido siempre, menos en la reproducción autógrafa del manuscrito hecha en 1953 por la Editorial Iberia, de Barcelona. Por supuesto que muchas veces fluctúa, de una a otra de esas partes, la materia de que tratan. Versan las rimas I y VIII sobre el poeta, sobre la poesía, sobre las funciones de la imaginación y el razonamiento en su génesis, sobre su naturaleza y eternidad; se refieren al amor, que empieza en la dicha, las rimas IX a XXIX, y a su fin, que termina en la desgracia de una desinteligencia, una ruptura o una traición, las rimas XXX a LIX; expresan desesperación, tedio y ansias de muerte, las rimas LX a LXXVI.

Lo que Bécquer piensa de la poesía está más claramente expuesto en la prosa del *Prólogo* a los cantares de Augusto Ferrán y las *Cartas literarias a una mujer* que en esa primera sección de las rimas. En aquélla

es más ordenada y precisa la exposición de las ideas; en las rimas el arrebato lírico las exalta y viste de espléndidas imágenes. El pensamiento, libre de toda intención didáctica, lo mismo en los versos que en la prosa, responde al solo deseo de sublimar la poesía. No se propone el poeta enseñar lo que es ella, sino hacer que se la admire y se la ame. Nada mejor para conseguir ese doble objeto que hacerla admirar y amar en las mismas rimas hechas con ese fin.

La rima I, *Yo sé un himno gigante y extraño*, parece, pero no es, una introducción a todas ellas. Alude a otras composiciones que debieran de estar unidas («estas páginas») y dice de ellas que son partes sueltas («cadencias») de un conjunto («un himno»). Se dirige la rima a una mujer amada y no es creíble que a ella se brindase, como si para ella hubieran sido escritas, las rimas que tratan de otros amores. Es más: allí se declara que está por hacerse todavía la obra proyectada («pero en vano es luchar; que no hay cifra capaz de encerrarlo»).

Habla del himno que el poeta sabe y no puede escribir en el idioma común, que es rebelde y mezquino. Necesitaría, para comunicarlo, palabras que no conoce y que fueran a un tiempo

Suspiros y risas, colores y notas.

Acaso, a pesar de todo, lograría cantárselo a su amada a solas y al oído, si tuviera en sus manos las de ella. Ese himno secreto es el anuncio de una aurora en la noche y son lo mismo todos los versos del poeta («estas páginas»):

Cadencias que el aire dilata en las sombras.

Tiene la composición aciertos felices. Lo es ante todo su idea fundamental: la imposible comunicación exacta de la intimidad, que no se traduce nunca en el lenguaje corriente. Lo es además la fusión que se desearía, en la palabra, para cuanto se junta y se compenetra en el arrebato lírico: el suspiro por lo que se anhela y no se alcanza; la risa (o la sonrisa) por lo que se presiente y se espera o se goza; el color que atrae en la belleza; la nota que es una caricia del alma en el oído. La emoción poética es siempre compleja por lo que la constituye y sencilla porque en ella todo se unifica.

Bueno es indicar de paso cómo en Bécquer, sin desplantes ni pedanterías de escuela, se busca y se tiene ya, no el intercambio absurdo, sino la indiscernible asociación de lo visual con lo auditivo. El querría que su verso fuera a un tiempo color y nota, y éste es cadencia que se dilata en las sombras.

(Dirá después Antonio Machado:

Los mirtos talares,
Que ves, sombreaban los claros cantares
Que escuchas.

y

¡Tumulto de pequeños colegiales
Que, al salir en desorden de la escuela,
Llenan el aire de la plaza en sombra
Con la algazara de sus voces nuevas!)

Es una manera de atenuar, en lo indeciso de la sombra, toda excesiva sonoridad. Y por eso mismo importa en lo que se dice, porque lo apaga y suaviza: la cadencia que se difunde en la oscuridad se hace muelle y, así conviene más a la emoción que solicita la

entrega de la mano y acerca la boca del enamorado a la oreja de la amada, que lo escucha.

Pero ¿por qué llama Bécquer «gigantesco» a su himno, que es inefable y amoroso? ¿Hay acaso en él algo gigantesco? ¿No es, al contrario, delicado como el cariño que lo inspira? ¿Y no dice él que lo cantaría a su amada al oído? El canto de un himno es más propio de una plaza abierta al cielo inmenso que del laberinto diminuto de una oreja femenina.

Pero ¿está bien que diga de su poesía, o de una parte cualquiera de ella casi toda llorosa, que es un himno? Los himnos celebran la majestad feliz de los dioses, de los héroes, de las patrias, del mundo entero. En ellos el entusiasmo exulta con alegría clamorosa. Las rimas tienen más de elegía que de himno: ellas son reflexivas, íntimas, calladas; no es el júbilo su nota característica, sino la tristeza. Por eso la primera rima no puede referirse ni a toda su poesía ni a la parte más personal de ellas. Su colocación al frente de todas las otras la falsea, porque le da un alcance ilimitado, que es seguramente ajeno a la intención del autor. La frase

> Y estas páginas son, de ese himno,
> Cadencias que el aire dilata en las sombras

debieron tal vez aplicarse a un grupo de composiciones concernientes a un amor venturoso, que suspira todavía y puede ya sonreír a la esperanza de una correspondencia más completa.

La rima IV, *No digáis, que agotado su tesoro,* es, aunque imitada, muy becqueriana por su espíritu y su estructura. Ella anuncia gradualmente las distintas manifestaciones de la poesía total y omnímoda. Las señala, primero, en la naturaleza:

Mientras las ondas, de la luz, al beso,
Palpiten encendidas;
Mientras el sol, las desgarradas nubes,
De fuego y oro vista;

Mientras el aire, en su regazo, lleve
Perfumes y armonías;
Mientras haya, en el mundo, primavera,
¡Habrá poesía!

después en el pensamiento humano ante el misterio del mundo y la vida:

Mientras la ciencia, a descubrir, no alcance
las fuentes de la vida,
Y en el mar o en el cielo haya un abismo
Que al cálculo resista;

Mientras la humanidad, siempre avanzando,
No sepa a do camina;
Mientras haya un misterio para el hombre,
¡Habrá poesía!

y finalmente en la sensibilidad secreta del alma:

Mientras sintamos que se alegra el alma
Sin que los labios rían;
Mientras se llore sin que el llanto acuda
A nublar la pupila;

Mientras el corazón y la cabeza
Batallando prosigan;
Mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡Habrá poesía!

y sobre todo en el amor:

Mientras haya unos ojos que reflejen
Los ojos que los miran;
Mientras responda el labio, suspirando,
Al labio que suspira;

Mientras sentirse puedan, en un beso,
Dos almas confundidas;
Mientras exista una mujer hermosa,
¡Habrá poesía!

[Lo siguiente está agregado en una hoja suelta, aparte, numerada 8].

El por otra parte no la canta ni por su belleza ni por sus misterios, sino sólo como envoltura o imagen de su amor y sentimientos y como fuente de halagos y requiebros en la exaltación de la mujer (rimas VIII, *Cuando miro el azul horizonte;* X, *Los invisibles átomos del aire;* XII, *Porque son, niña, tus ojos...;* XVIII, *Hoy la tierra y los cielos me sonríen;* XLI, *Tú eras el huracán y yo la alta...;* LII, *Olas gigantes, que os rompéis, bramando, etc.).*

Descarta de su enumeración el poeta los grandes acontecimientos humanos: patria, libertad, guerra, civilización, justicia, progreso, etc. Eso no es para él poesía; lo excluye de ésta sencillamente, pasándolo por alto en silencio. Todo lo hace emotivo en la naturaleza: en las ondas ve un «beso de luz»; el aire lleva en su «regazo» perfumes y armonías. Del mundo le interesa únicamente lo que apasiona y se niega al hombre, lo que éste quiere y no alcanza, es decir la repercusión humana. Y en el sentimiento, que es raudal poético más rico, exalta, con extrema preferencia, la ternura amorosa en la contemplación recíproca de los enamorados, en el beso y el suspiro.

En las primeras y las últimas estrofas, Bécquer define lo más característico de su poesía. Tiene la composición, como otras muchas suyas, una estructura periódica, repetida, acentuada con el verso corto que repite insistentemente su idea fundamental: *Habrá poesía.*

La rima III, *Sacudimiento extraño,* distingue y opone, como fuerzas contrarias, en la creación poética, dos principios. Es uno la «actividad nerviosa», la «embriaguez divina» que todo lo suscita y lo revuelve en el espíritu, memorias y deseos, ideas y palabras, impulsos de alegría y de tristeza. Es otro «una rienda de oro», un «hilo de luz» o una «mano inteligente» que ordena esa confusión y saca de ella la obra. La primera es la inspiración, y la razón la segunda. Sólo el genio domina esas dos fuerzas que están siempre en pugna la una con la otra.

Ofrece la rima una particularidad característica de lo becqueriano en la enunciación de algunas cosas que se presentan de por sí al poeta inspirado: es la nota de imposibilidad: son «seres imposibles»,

Memorias y recuerdos
De cosas que no existen.

Adviértase que esa nota de imposibilidad no figura, según Bécquer, en lo que el poeta pone deliberadamente en la poesía trabajada, sino en lo que le brota de manera involuntaria, espontánea, de la enardecida imaginación. Ella no resulta de un razonamiento lúcido acerca de la esperanza que se defrauda en la realidad, sino que es algo más hondo, más íntimo, el descontento de todo lo posible, que pide lo imposible, la esencia misma de la poesía becqueriana, como se verá después, en las rimas amorosas.

Alfred de Musset ha tratado en *La Nuit de Mai* el mismo asunto de la inspiración que se despierta involuntariamente en el poeta y lo incita al canto. Es muy otro el desarrollo de la composición, pero en Musset y en Bécquer es la misma la raíz de la poesía.

En la rima III, *Sacudimiento extraño,* se dice la pugna del trabajo reflexivo. con el fondo oscuro y confuso que nace, independientemente, del alma. En *La Nuit de Mai* la Musa propone al Poeta, que se muestra reacio, todos los motivos posibles y diversos del canto indeciso que se gesta y que irrumpe. En los dos la inspiración es independiente de la voluntad y se impone a ella. No es ciertamente cosa nueva; desde la antigüedad más remota así la sintieron y la proclamaron todos los poetas. Poco importa de quien recibiera Bécquer esa idea, que estaba en el aire y se respiraba sin quererlo. Hay algo, sin embargo, que el antiguo clasicismo o explicaba mal o no discernía bien. Para el poeta clásico la inspiración provenía de un dios o de una musa, de un ser extraño al poeta mismo. A Musset le habla también la Musa, pero ésta no es para él más que la necesidad subyugante de cantar, y eso mismo es, en Bécquer la inspiración tumultuosa, impulsiva y confusa.

Más personal, más becqueriana, que esa poesía de las primeras rimas sobre la misma poesía, es la que trata del amor. Se ha pretendido absurdamente que todas cantan un solo amor y éste sería el que sintió Bécquer por Julia. Así lo dijo Nombela y así lo repitieron después muchos. El poeta no le habría hablado nunca; no conocería su voz. No habría consentido ni el acercamiento que se le ofrecía con su presentación a ella. No es, por cierto, ni imposible ni raro el amor de esa clase. El adolescente, que ha perdido ya los ciegos impulsos de la niñez, suele sentirse tímido y vergonzoso, en las primeras impresiones que lo confunden y lo subyugan, ante la mujer que lo fascina. Pero Bécquer tenía veintidos años cuando, según se cuenta, se enamoró imaginariamente, no de la cria-

tura de carne y hueso, con vida juvenil y atrayente, sino de su forma hueca [rápida?] e inaccesible, y se negó a un conocimiento menos ilusorio, para no desengañarse, con la realidad que hubiera podido ser prosaica o grosera, del sueño en que complacía. ¿No ha escrito él mismo que «en la mujer es poesía casi todo lo que piensa, pero muy poco de lo que habla»? ¿No ha dicho también que el silencio de una mujer estúpida y hermosa vale «más que lo que cualquiera otra le diga»? ¿y que la hermosura femenina disculpa los defectos del carácter, la falta de sentimiento, y hasta el corazón de víbora? Son estas malas razones de pleito perdido. El sarcasmo de las rimas no puede ser más claro; alaba la belleza para vilipendiar, por contraste, la estulticia y la infamia. Y el poeta en esa actitud de enamorado que teme decepcionarse con la correspondencia de la amada parece todo un personaje de comedia en el colmo de la ridiculez. Se comprendería que lo cohibiera y lo alejara de la mujer querida una diferencia de clase, la falta de indumentaria decorosa (¿Y eso mismo...!); pero no este torpe miedo a una posible desilusión. Por otra parte, ¿cómo ha podido pensarse que están inspiradas por un amor ideal, sin la más mínima relación entre el enamorado y la amada, las rimas que hablan de intimidades amorosas, de manos que se entrelazan, de la cabeza que se recuesta en el hombro, de alientos que se beben, de besos pasionales, de enojos y traiciones y rompimientos? Evidentemente la Julia vista en el balcón y admirada siempre de lejos habrá podido ser la musa de unas pocas rimas, pero no fue, ciertamente, única la musa de todas las rimas diferentes unas de otras por las situaciones que las determinan, por

las vicisitudes que denotan y los sentimientos que reflejan.

Dionisio Gamallo Fierros opina que fue Elisa la «musa más influyente, imperativa y mortificante» de Bécquer, pero no ha dado los fundamentos que sin duda tiene para pensar eso. Lo que se sabe de Elisa con certeza es poco. En diciembre de 1859 estaba el poeta descansando en Toledo, la vieja ciudad que él prefería a todas, llena de su pasado glorioso en ruinas; procuraba allí olvidar algo que se ignora lo que fuese y que puede ser una aventura amorosa desdichada. Entretenía su tiempo desocupado examinando los antiguos monumentos, y todos los días, siempre en el mismo sitio, hablaba con ella. El se decía casi «indefenso» contra el amor que lo avasalla, como si lo resistiese, pero es probable que al contrario se rindiera a él gustosamente. De no ser así, ¿cómo explicarse los encuentros cotidianos, siempre en el mismo lugar, que parecen, más que otra cosa, citas de enamorados? A ella se la considera persona de alta categoría social, acaso marquesa. Se guarda en Soria una tabaquera que se presume haya sido obsequio de la dama a su pretendiente. Sus relaciones debieron de llegar, cuando menos, a una intimidad cariñosa. Puede conjeturarse que, en sus conversaciones, ella le abandonara afectuosamente sus manos, porque él se la imagina después en esa actitud con su nuevo enamorado. En marzo de 1861 ella rompe su trato amoroso con el poeta y lo traba con el rival que lo sustituye. Bécquer, anonadado por la ruptura, quema las cartas de ella, con el alma hecha «un pobre guiñapo insensible», y se casa, en mayo de ese año, apenas transcurridos unos dos meses, con Casta. Se ha supuesto, sin el menor indicio, que años más tarde, tras los devaneos de Casta, se rea-

nudaron los amores del poeta con Elisa. Se ha dicho que la rima XL, *Su mano entre mis manos*, puede referirse a Elisa, porque habla de una mujer astuta que disimula, en salones mundanos, su amor recientemente roto con el poeta.

*A Elisa* están dedicados unos versos, de métrica irregular, extraños a la colección de las rimas. Se sabe por ellos que tenía los ojos grises, la voz clara, una vitalidad juvenil y radiante y que él le había hecho antes otros versos de rendimiento amoroso, con alegrías y dolores. Es una poesía de mimo y entusiasmo que celebra en la amada la juventud y el calor de vida que le faltan al poeta. En su actual amor feliz, él recuerda sentimentalmente, con dos únicas palabras, los «sueños rotos» de su pasado. Es el recurso romántico del enamoramiento que procura interesar el corazón curioso de la mujer con el prestigio de la adversidad sufrida. Bécquer tiene entonces algo más de veintitrés años. En la forma es palmario el procedimiento habitual del poeta, que repite de estrofa en estrofa la misma construcción de la frase *(Para que...)*, acentuan- en este caso con el verso final, idéntico en todas ellas *(Hice mis versos yo)*. La versificación es defectuosa y no parece que se pueda imputar eso a errores de copia, porque los dodecasílabos de hemistiquio mezclados a los endecasílabos son nítidos y de sentido perfecto. El error de copia sólo podría explicar el tercer verso de la segunda estrofa. No es necesario advertir que Bécquer versificaba correctamente desde mucho antes, — con algunas deficiencias, sin embargo, hasta en las rimas.

Francisco Giner de los Ríos indica dubitativamente una tercera musa posible de Bécquer. Es aquella irlandesa de pelo dorado cobrizo que a veces lo acom-

pañaba a comer en la pensión de la buena Dolores casada con el ex discípulo de Joaquín Domínguez Bécquer.

No hay en las rimas ningún nombre propio y son tres los nombres de mujer que aparecen asociados a los amores de Bécquer, — Julia, Elisa y Casta. La primera habría sido una criatura ideal, un fantasma de belleza, en las soñaciones solitarias; la segunda es la dama señorial y frívola que lo atrae, lo apasiona y lo desecha; la tercera es la esposa desgraciada a quien él llega con el corazón gastado, — «para el amor, ya muerto» —, que sufrirá probablemente los desdenes del marido, con las cargas del matrimonio, y rechazada por culpas ligeras o coqueteos, volverá a él cuando la enfermedad lo postre y se acerque la hora de la muerte. Es posible que Julia y Elisa y otras, pocas o muchas, hayan inspirado algunas rimas; para Casta no hay en ellas seguramente ni una sola palabra.

Ninguna mujer hubo que llenara el corazón y la vida amorosa de Bécquer. Acaso fue su esposa quien menos lugar tuviera en aquél y en ésta. Ella pudo ser el ama de su casa y la madre de sus tres hijos. Algo de su gusto y conveniencia hallaría en ella puesto que la dio su apellido; pero la tuvo demasiado cerca para poder convertirla en criatura ideal. Los poetas suelen elegir para formar familia, no a las que presumen de entendidas en las cosas de su arte, sino a las que mejor los sirven en los menesteres caseros. Los ocho versos que dirige Bécquer *A Casta,* como novio o marido, son malos y dolorosos:

Tu aliento es el aliento de las flores;
Tu voz es, de los cisnes, la armonía;
Es tu mirada el esplendor del día,
Y el color de la rosa es tu color.

Tú prestas nueva vida y esperanza
A un corazón, para el amor, ya muerto;
Tú creces, de mi vida, en el desierto,
Como crece, en el páramo, la flor.

Aliento o perfume de flores, voz de cisne, cutis o color de rosa... No son, por cierto, invenciones originales, sino imágenes gastadas en repeticiones de escuela. A lo menos vale ese pobre elogio para que no se piense, como se ha pretendido, que el poeta encontraba a Casta desagradable o grosera, porque sería, de su parte, una vil irrisión que, siendo así, la comparase con las flores. Lo que sigue es más significativo y no puede sospecharse que no sea sincero. El no le ofrece un corazón novicio, pues lo tiene «para el amor, ya muerto»; espera, sin embargo, un renacimiento; «nueva vida y esperanza», gracias a la presencia de la buena mujer que será a su lado como una flor en un páramo. Desgraciadamente se marchitará muy pronto, en el trato diario, esa ilusión ligera. Es indudable que Bécquer, acostumbrado a los amoríos fáciles, volvió a ellos. En su lecho de moribundo, pidió a su amigo Ferrán un paquete de cartas que guardaba escondidas, para quemarlas en la bujía que alumbraba la pieza. Eran seguramente las cartas de un amor culpable.

En los versos de Bécquer, tal vez son vanos fantasmas todas las figuras femeninas; pero indudablemente no corresponden todos a una sola persona real. Puede un poeta cambiar en sus versos el nombre de su amada para eludir o esquivar sospechas e indiscreciones, y hasta es corriente que le de uno distinto sólo para que sea con éste más privativamente suya; nunca, sin embargo, consentirá el amor verdadero que se desfigure en lo más mínimo la imagen de la mujer que-

rida, con alteraciones que serían para él una profanación abominable. Y ¿quién realmente enamorado atentaría contra lo que es, en el rostro de la amada, el más visible reflejo de su alma, contra los divinos ojos adorables? Canta una rima —la XII, *Porque son, niña, tus ojos*—, ojos verdes, húmedos e inquietos, como

Tempranas flores de almendro
Que, al soplo del aire, tiemblan;

otras —las XIII, *Tu pupila es azul, y cuando ríes...*, XXI, *¿Qué es poesía? dices mientras clavas...*, y XXVII, *Despierta, tiemblo al mirarte*— cantan ojos azules que tienen, cuando ríen.

El trémulo fulgor de la mañana

sobre el mar, y son como violetas con gotas en [de] rocío, cuando lloran, y parecen, con una lucecita en su fondo, estrellas en el cielo de la tarde; otra —la XXV, *Cuando en la noche te envuelven*—, celebra ojos negros, pasionales, que brillan con fuego líquido; y en las malas composiciones de *Páginas Desconocidas* se encuentra A Elisa, de ojos grises.

¿Cómo identificar, por otra parte, a la rubia, tan mimosa, de los ojos de esmeraldas con cerco de pestañas de oro —XII, *Porque son, niña, tus ojos*— con la rubia fría semejante a una azucena hecha de nieve —XIX, *Cuando sobre el pecho inclinas...?* y ¿cómo confundir, sobre todo, a esas rubias suaves o impasibles con las morenas pasionales y borrascosas —XXV, *Cuando en la noche te envuelven*, y XXIX, *Sobre la falda tenía...?* Ciertamente la vida moral de la amada se transforma y altera en la imaginación

inquieta del enamorado, con los sentimientos de éste, y aun siendo ella única y siempre igual. puede aparecer diversa y mudable y hasta contradictoria, unas veces dulce y cariñosa, otras altiva o dura, según las circunstancias favorables u opuestas de la ocasión, o por simple efecto de los naturales cambios en el amor del hombre. Con todo, es de todas maneras evidente que la mujer sin alma en quien el poeta sólo admira y adora la belleza material, que es estúpida — XXXIV, *Cruza callada, y son sus movimientos* — y altanera, vana y falta de sentimiento — XXXIX, *A qué me lo decís? Lo sé: es mudable* — y la que le hace decir que

> una oda sólo es buena
> De un billete de banco al dorso escrita;

porque prefiere la poesía que puede hacer cualquiera en la vida con oro, a la que se escribe con genio — XXVI, *Voy, contra mi interés, a confesarlo,* — no fueron nunca las que provocaron el inefable enternecimiento de las rimas humedecidas en llanto.

Las diferencias que descubren las rimas en las mujeres reales o imaginarias que las inspiran, no son, por lo demás, únicamente fisonómicas y morales. Descubren situaciones incompatibles el canto puro, candoroso de la niña dormida en su alcoba, ante el poeta arrobado — XXVII *Despierta, tiemblo al mirarte* — y los versos que registran el disimulo de la mujer hipócrita firme en su aplomo de mundana, cuando tiene por no ocurrida su aventura licenciosa — XL, *Su mano entre mis manos.* Hay en tres o cuatro rimas — XLII, *Cuando me lo contaron sentí el frío,* XLVI, *Me ha herido recatándose en las sombras,* XLVII, *Yo me he asomado a las profundas simas,* XLVIII, *Como se*

*arranca el hierro de una herida,* — la angustia amarga de una traición que mata el amor con desesperaciones de muerte; y hay, por otro lado, un recuerdo melancólico, suave aunque doloroso, de virgen enclaustrada en un convento — ¿LV?, *Entre el discorde estruendo de una orgía,* LXX, *¡Cuántas veces al pie de las musgosas...,* — y de amadas para quienes sobrevive el cariño al enojo y la separación — XXX, *Asomaba a sus ojos una lágrima.*

¿Cómo han podido referirse a una sola criatura real y, por esto mismo, de carácter, de conducta y de condición definidos, estables, precisos, las fisonomías diversas, las posiciones sociales distintas, los procederes opuestos que denotan esas rimas inconciliables? Rubia, o morena; ojiverde, ojinegra, ojizarca; sentimental, cariñosa, enamorada, o insensible, altanera, odiosa; la amada a cuya alcoba penetra el poeta religiosamente; la virgen que encierra su pureza en el claustro; la mujer soberbia a quien adora y quiere aún después de la separación definitiva; la que mata con traición infame toda su ternura; la que lo olvida; la que, a pesar de todo, lo recuerda y sigue tal vez amándolo; la que nunca pudo quererlo, porque es una estatua de carne sin espíritu; tantas otras menos consistentes, que pasan apenas como visiones de un sueño, ¿qué fueron para Bécquer? Nada sabemos de ellas; no son ellas quien vive en las rimas, ni hallamos en éstas más que la dulce y triste alma del poeta. Ella sola es toda su poesía. «Poesía eres tú» decía el poeta a la mujer, porque en ella ponía y sentía él su propia vida; porque ella acariciándolo o hiriéndolo, hacía vibrar las cuerdas silenciosas de su música interior, que oía él solo.

No canta Bécquer sus amores diversos por las cir-

cunstancias que los rodean, sino el único, igual, permanente amor íntimo suyo. Tenía una sensibilidad extrema, sin fácil correspondencia con las cosas ordinarias, de imposible o muy rara satisfacción, y más propensa, por lo mismo, al dolor y a la pena, que al placer y al contento. Necesitaba, para su dicha, la plena fusión espiritual con otro ser de naturaleza idéntica a la propia, y sólo pasajeramente es dable en el mundo esa ventura, que todo empece y turba en el orden habitual.

No se vive en perpetuo arrobo: a la esposa la esclavizan y gastan los quehaceres y preocupaciones de la casa y la familia; con la novia y con la amante, a quienes sólo se trata a ratos de corta libertad, la incertidumbre de su doble existencia, que es sólo a medias para el enamorado, envenena y destruye la felicidad, que se quiere completa, constante, infinita.

Para Bécquer el amor fue uno, como se dice que lo es para cada grande enamorado. La vida, las circunstancias, las mujeres pueden hacer variar accidentalmente su historia; pero en el fondo el gran amor se debe todo, como la flor a la planta, a quien lo lleva en sí. Por eso, a pesar de todas las indicaciones señaladas sobre diferencias de personas y de casos en las alusiones de las rimas, la impresión que el lector retiene, cuando cierra el libro, es la de un solo sentimiento invariable y continuo. Es la impresión que deja el corazón del poeta, siempre dulce, siempre triste, siempre suave, sea cual fuere la mano de mujer que hiere o acaricia sus fibras.

Juan Valera ha escrito donosamente que de ser rico y vestirse con elegancia, Bécquer hubiera tenido en el mundo la buena suerte de un conquistador brillante y no habría producido la poesía blanda, melancólica,

sentimental, que lo inmortaliza. Sin duda alguna la riqueza, la facilidad para el trato de la gente acomodada y culta hubieran podido agotar en Bécquer el candor natural del sentimiento; sus amoríos de intriga hubieran podido arrastrarlo a una decepción apática, indiferente, absoluta; pero es posible también, y probable, que, rico y elegante, hubiera sabido retraer y preservar de las torpes influencias mundanas su delicadeza ingenua, como la salvó de la común grosería. Sería absurdo imaginar que, desbordante de amor, como era, no haya tenido amores porque no pudo cautivar, con deslumbramiento y munificencia, cabecitas huecas y manos interesadas. ¿Qué habría podido él recibir de las damas y las señoritas encopetadas que no le hayan dado las buenas mujeres jóvenes de su clase? Ciertamente es carga pesada soportar un amor tonto y zafio; pero nada obliga a pensar que los amores de Bécquer no fueron discretos y finos. Lo que él pedía a la mujer, al amor, no era distinción, maneras rebuscadas, buen tono: era lo infinito; y moza del pueblo, niña mimada o señora aristocrática, ninguna mujer hubiera conseguido apagar nunca esa implacable sed de su corazón. No era posible que fuese colmada una aspiración semejante. Irónicamente y con alguna verdad, se ha dicho que los hombres ponen lo infinito en el amor y que las mujeres no tienen la culpa de ello.

Sufrió siempre Bécquer su deseo insatisfecho de belleza y de ternura. Su propio sentimiento delicado, recogido en sí mismo, sin objeto, le fue dulce, aunque adolorado y triste. No conoció, o por lo menos llegó apenas, al abatimiento de la esperanza en la desolación inconsolable.

Acaso hablaba de sí mismo cuando escribía sobre Manrique, en *El rayo de luna;* que «había nacido para soñar el amor, no para sentirlo». En el breve capítulo de *Pensamientos* declara que «ha pasado los días más hermosos de su existencia aguardando a una mujer que no llega nunca...» La ha esperado y la espera aún, trémulo de emoción... «Mil mujeres pasan... todas con promesas de ternura y melancolías infinitas, de placeres y de pasión sin límites». Pero su alma se acerca al alma de la mujer que pasa, «¡y no la conoce!».

Es lo mismo que, de otra manera, canta en la rima — L, *Lo que el salvaje que, con torpe mano,* — diciendo que, ha dado formas reales en la engañosa amada, a un fantasma creado por su mente, y ha sacrificado así por ella su amor. El amor de Bécquer, siempre idéntico, traspasa de una mujer a otra y de una a otra situación, y llora su incomunicable ternura con la melancolía del cariño incompartido en la soledad íntima. Por eso las más de las rimas están inspiradas en el apartamiento, en la ruptura y en la muerte.

Sabe el poeta que el mundo está lleno de belleza y que, aun sin poetas que la canten, siempre «habrá poesía». El la señala en la naturaleza, que eternamente se renueva con maravillosas primaveras, en el misterio que envuelve el arcano de la vida, en el drama que el hombre entabla entre su corazón y su cabeza; pero sobre todas sus enunciaciones, como corona de ellas y más alta expresión de lo poético, levanta al amor.

En vez de un gran amor constante son varios amores pasajeros, los que el poeta canta en las rimas. No parece que hayan sido todos reales. El era soñador y puede haberlos soñado más que vivido. Los soñaba desgraciados porque era sentimental y romántico.

**Es cuestión de palabras, y no obstante**
**Ni tú ni yo jamás,**

**Después de lo pasado, convendremos**
**En quien la culpa está.**

Tal vez no hay grandes amores felices. Los enamorados pasionales lloran casi siempre desastres. Ellos mismos se torturan con exigencias desmedidas. Piden lo imposible y convierten su trato en lucha cruel; nada les basta en la sumisión del ser amado a un dominio despótico; necesitan que sufra una esclavitud insoportable para convencerse de su total entrega a un amor absorbente y así acaban transformando por fin en desgracia la dicha que persiguen. Bécquer no hace más que lamentarse, pero él no era de esa clase de enamorados. Era más lánguido que pasional y disipaba su ternura en amoríos fáciles. Sus rimas son los rastros de un corazón errabundo; en ninguna de ellas se descubre la hondura de un arraigo capaz de fijar toda una vida. No son grandes amores ni el que puede sentirse por una mujer conocidamente estúpida (rima XXXIV, *Cruza callada y son sus movimientos)*, o incapaz de sentimiento (rima XXXIX *¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable)*, ni el que se rompe sin que medie un agravio imperdonable (rimas XXX *Asomaba a sus ojos una lágrima,* y XXXVI *Si de nuestros agravios, en un libro)*, por una simple «cuestión de palabras» (rima XXXIII, *Es cuestión de palabras y no obstante)*, o por mal entendido orgullo (rima XLI, *Tú eras el huracán y yo la alta...)*. Y sobre todo, no gime por esos desenlaces de aventuras ligeras quien tiene el alma destrozada por una pena inconsolable.

Para las almas nobles [En una de las copias, donde dice: «Para las almas nobles» etc., hay algo agregado

que no se entiende.] hay siempre algo dichoso, y esto es lo que halaga en la melancolía nostálgica de las rimas que lloran lo perdido. Bécquer es incuestionablemente un poeta de tristezas, pero son de sus mejores versos, de los más íntimos y delicados, los que dicen el descubrimiento del amor, los requiebros de los ojos verdes o azules, el hechizo de las miradas que se cruzan y el arrullo de la amada que duerme.

Hay en algunas rimas violencias pasionales y, en otras o en ésas mismas, raptos de sensualidad. En casi todas ellas el tono común es de cariño apacible y dulce halago. Su impulso parte siempre del corazón y del alma y naturalmente se inclina a los sentidos, con el deliquio voluptuoso. La contemplación de la amada es más frecuente en el recuerdo que en su presencia. Lejos de ella, el poeta enamorado imagina que pueden comunicarse y reciben, a través de la distancia, los suspiros, los llamados y los besos que recíprocamente se envían. El ensueño sustituye en él fácilmente a la realidad. Es un amor que se complace imaginando y que vive de aspiraciones. Esto sería lo único posible en el alejamiento, tras la ruptura, cuando ha cesado entre los enamorados toda comunicación personal; pero es curioso que sea también lo que distingue las pocas rimas en que se exhibe el acuerdo afectivo, la mutua correspondencia. Es evidente una particularidad característica del poeta que prefiere en su poesía, a lo concreto, lo vago y, a lo material, lo inaprensible.

En su vida, no parece que tuviera esa inclinación, según la referencia de Campillo mencionada antes, sobre su trato con rameras. La rima LV, *Entre el discorde estruendo de la orgía*, lo presenta en holgorio licencioso, disculpando, con los efectos del vino, la tristeza que nota en él una compañera ocasional a

quien llama su «adorada de un día». Y es más claro aún el verso de la rima desechada, que dice más de lo que se quisiera saber del poeta: [Aquí hay una advertencia que dice: «*Cambiar esto*»].

Otra mujer envenenó mi cuerpo.

Quizás pedía a las soñaciones poéticas la delicadeza que desdeñaba en sus costumbres ordinarias.

Las rimas están dispuestas de modo que pueden fácilmente engañar a quienes, sin poner atención perspicaz en los detalles, sólo perciben de ellas el sentido amplio, común a todas, más o menos confuso, del amor. Bajo la impresión sentimental del conjunto y descuidadas sus particularidades, puede imaginarse el desarrollo progresivo de un amor único, y así lo han hecho siempre el público y la crítica superficial; pero nada es más infundado que semejante fantasía, como lo demuestra categóricamente un ligero examen de las innumerables indicaciones precisas contenidas en las mismas rimas.

Sorprende en la poesía de Bécquer la variedad que se descubre en las diversas fisonomías de las amadas reales o ficticias. El las prefiere rubias, de ojos claros y de carácter dulce, pero su gusto no excluye a las morenas y las pasionales. Todas le gustan; en todas encuentra «promesas de ternura y melancolías infinitas» y de «placeres y pasión sin límites». El es sobre todo sentimental, pero la sensualidad placentera, sin violencias, también lo atrae y lo deleita. El cariño se le hace naturalmente sensual. No le basta la pura contemplación; pasa fácilmente de ella a la caricia de las manos, al descanso de la cabeza en el hombro y al beso. Es siempre delicado y se detiene, complacido, en lo

poético. Es imaginativo: si en todo amor hay siempre una parte ilusoria de ensoñamiento, en el suyo, en los suyos, la realidad pierde su consistencia y se hace visionaria y misteriosa. Dice que no encontró nunca a la mujer que buscaba, y parece, en efecto, que no se dio del todo a ninguna. Fue seguramente más enamoradizo que apasionado. En vez de un gran amor que le llenara o le destrozara la vida, tuvo amores pasajeros que le gastaron la sensibilidad. Por eso en casi todas las rimas se queja y en las últimas llora su apatía. De los amores, él sólo cantó la esperanza que los anticipa y la desesperación que los ha perdido; porque la mujer «imposible» que hubiese querido no apareció en su camino. La rima XI es un símbolo claro de su actitud; ella expresa exactamente lo que resulta de toda su obra y particularmente de sus versos. Ha podido tener, y sin duda ha tenido varios amores, pero en las mujeres amó sólo un fantasma soñado:

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
Yo soy el símbolo de la pasión;
De ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas? —No es a tí, no.

— Mi frente es pálida; mis trenzas, de oro;
Puedo brindarte dichas sin fin;
Yo de ternuras, guardo un tesoro.
¿A mí me llamas? —No, no es a tí.

—Yo soy un sueño, un imposible,
Vano fantasma de niebla y luz;
Soy incorpórea, soy intangible.
No puedo amarte. ¡Oh, ven, ven tú!

El no canta a la mujer: canta el amor. Lo que se cuenta de Julia no es más que una fábula inventada con la desconfianza que brota de su permanente des-

contento amoroso. El decía que «los sueños son el espíritu de la realidad con las formas de la mentira». El supuesto amor de Julia es una ficción fraguada con el desvío que lo apartaba de la vida vulgar y lo entregaba al hechizo de las soñaciones vagas.

*C'est que, malgré*
*la femme, on est trop seul.*

En casi todas las rimas habla Bécquer de sí mismo; sólo unas pocas tienen temas generales, —como las señaladas con los números III, IV, VI, VII, IX y X., — que están, sin embargo, siempre vinculadas estrechamente a su personalidad. Hay algunas en que el asunto le es más particular, que no se refieren sino a lo que él es, a lo que siente y piensa de su vida y su destino. Ellas serían como un espejo que le devuelve y nos trasmite la imagen de su intimidad si pudiera creerse que el poeta no quita ni agrega nada a lo que sabe de su alma. Es difícil admitir la absoluta franqueza de un autorretrato moral. Quien se contempla y se examina puede verse y querer que lo vean, más que en toda su desnudez, con la vestidura que le sienta mejor o, a lo menos, que mejor disimula sus defectos.

¿Será esto lo que el hace en la rima señalada con el número II, *Saeta que, voladora*..., cuando nos dice que vive al acaso y ni siquiera lo preocupa saber de donde viene y adonde va? No parece esta actitud conciliable, ni respecto de lo religioso o filosófico, ni para los ajetreos de la existencia ordinaria, con la delicada sensibilidad que le es propia. La indiferencia que así declara, más que suya, es de la bohemia de su tiempo; no puede haberse conformado a ella aun-

que lo pretenda y manifieste lo contrario. (Recuérdese por contraste, *Lo fatal* de Rubén Darío). Por otra parte ¿no está él pensando precisamente en eso cuando niega que lo piense?

La rima VIII, *Cuando miro el azul horizonte,* da sobre él una idea más alta de su carácter. No lo muestra impasible y despreocupado ante los enigmas de la vida. El mira hacia fuera, lo inmenso de la tierra y del cielo, y hacia dentro, el secreto impulso de su alma. Hacia fuera descubre, en la lejanía del horizonte, la inabarcable extensión de la tierra, que se pierde, sin límites, más allá de lo que su vista alcanza, y ve en el cielo de la noche, puntuando el espacio infinito las estrellas que parpadean como pupilas de fuego. Es más de lo que necesita para conmoverse con la impresión de una grandeza que lo estremece y lo exalta. No pretende comprender el mundo; no razona sobre el sublime espectáculo que admira. Siente, en su personal pequeñez, que algo lo atrae a la cósmica belleza. Desearía palpitar, deshecho en átomos, en la dorada niebla que flota distante, como una gasa, ante sus ojos. Querría poder levantarse en vuelo y fundirse en la brillante luz de las estrellas. Y acaba, en una estrofa más corta que las primeras, pero de su misma estructura, como era clásica norma hacerlo en las canciones del Siglo de Oro:

En el mar de la duda en que bogo
Ni aun sé lo que creo.
¡Sin embargo estas ansias me dicen
Que llevo algo
Divino aquí dentro!...

Es el grito del alma frente a las maravillas de la tierra y del cielo, que las celebra y a la vez se duele, insatis-

fecha, con la insuficiencia de su destino. Goethe ha puesto en boca de Fausto análogas explosiones de arrebato y abatimiento. El asunto es magnífico; quizás no lo hay más grande ni equivalente en las otras rimas. La ejecución no es mala, pero no parece que esté en armonía con la grandeza del tema.

De esa insuficiencia de su destino se lamenta Bécquer en la rima LXVII, *¡Qué hermoso es ver el día.* En ella expone lo que basta a un bienestar asequible, que se contenta con poco, pero nada vale para la íntima exigencia de las almas nobles que aspiran sin conocerlos, a otra clase de bienes. Las tres primeras estrofas dicen la hermosura (mejor sería el gozo) de ver, cuando nace el día, cómo la nueva luz brilla en el mar y enciende el aire, y respirar, tras la lluvia, el perfume de las flores en otoño, y sentirse defendido, al calor de un fuego llameante, contra el frío invernal, mientras afuera cae en copos la blanca nieve silenciosa. Son tres rápidos y eficaces apuntes de tres momentos distintos, que expresan halagos de una voluptuosidad fina. Con la cuarta estrofa cambia repentinamente el carácter, que era antes delicado, entre físico y espiritual, y se transforma de pronto en exclusivamente orgánico y grosero, para que resalte mejor, en contraste con lo que llena los apetitos sensuales, lo que necesita el corazón para su dicha, sin poder ni siquiera imaginarlo, porque es desconocido, imprecisable, tal vez imposible. Disuena en la poesía becqueriana la torpeza de la última estrofa, que hace de la comida que engorda y del sueño en que se ronca una parte de la única felicidad que está a nuestro alcance en la tierra. Es verdad que el sarcasmo de este final es patente; pero no se aviene con la constante dulzura del poeta ese tono acre ni parecen bien, por eso mis-

mo, en sus versos las expresiones vulgares que allí emplea.

Traza la rima LV, *Entre el discorde estruendo de la orgía,* un cuadro de vida licenciosa que exhibe a Bécquer ahogando, en los desórdenes de la concupiscencia, la pena de un amor desgraciado. En el aturdimiento de la francachela ruidosa cree percibir que le llega el eco de un suspiro:

> El eco de un suspiro que conozco,
> Formado de un aliento que he bebido,
> Perfume de una flor que, oculta, crece
> En un claustro sombrío.

Es un recuerdo inesperado que lo turba y lo entristece de pronto. Se ha dejado arrastrar al libertinaje bullicioso con aire de fiesta, y la mujer que él ama y que ha renunciado al mundo está encerrada en un convento. Lo apesadumbra repentinamente la angustia de su falsa posición, y para disipar el recelo de su «adorada de un día» que lo acompaña, atribuye su cambio a los efectos del vino:

> Es que tengo
> Alegre la tristeza y triste el vino.

Es ésta la única vez que Bécquer se presenta en situación desfavorable en sus rimas, con desarreglos de conducta y malas compañías. No debieron ser raros, sin embargo, los casos parecidos. (La expresión «alegre la tristeza», evidentemente, no es feliz).

La rima LXV, *Llegó la noche y encontré un asilo,* recuerda la miseria, sin pan y sin casa, que sufrió en su juventud, (¿Olvida el generoso amparo de su tío abuelo Juan de Vargas, para él y sus hermanos huérfa-

nos, y la noble acogida que le dispensara, como a un hijo, su madrina Manuela Monahay?). Se refiere, sin duda, al peor tiempo de su residencia en Madrid, cuando, falto de recursos y de trabajo, anduvo andrajoso y desaseado y pareció un mendigo. (Pero las buenas amas de modestas pensiones, Soledad primero, después Dolores y tal vez algunas otras, ¿no fueron con él compasivas y piadosas?). Hubo de pasar, antes de abrirse camino, largos años de penurias e incertidumbre sobre su porvenir. Puede no ser más que una hipérbole que entonces padeciera hambre y llorara su desvalimiento en la turbulenta ciudad, como si estuviese en un desierto. La composición es dolorosa y tiene que ser verdadera, pero es pobre. (Ha sido publicada siempre con la segunda estrofa mal puntuada).

Es mucho mejor, menos precisa en las indicaciones, pero más poética, la señalada con el número LXVI, *¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero...* La constituyen dos únicas estrofas que responden a las preguntas ¿De dónde vengo? la primera, y ¿A dónde voy la segunda:

¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero
De los senderos busca;
Las huellas de unos pies ensangrentados
Sobre la roca dura,
Los despojos de un alma hecha jirones
En las zarzas agudas,
Te dirán el camino
Que conduce a mi cuna.
¿A dónde voy? El más sombrío y triste
De los páramos cruza,
Valle de eternas nieves y de eternas
Melancólicas brumas;
En donde esté una piedra solitaria
Sin inscripción alguna,
Donde habite el olvido,
Allí estará mi tumba.

Buena ocasión es ésta para que se analice cómo trabaja el poeta eso que él llama impropiamente la parte «mecánica» de la poesía. En las dos estrofas una serie de imágenes, de estricta simetría, llevan, en la primera, a la cuna, y en la segunda a la tumba. La correlación es perfecta en una y otra. Son las primeras palabras de cada una, la pregunta que se contesta precisamente en la última palabra de ellas. El doble paralelismo de la poesía becqueriana, de semejanza y de contraposición, aparece aquí verso por verso, con la más radiante claridad. La semejanza reside en la forma interna y externa de las dos estrofas; la contraposición resulta de que una acaba en la cuna, que es el origen y está en el pasado; y otra, con el fin, que es la tumba y se encontrará en lo futuro. Al fondo, que es sencillo: la idea de una existencia totalmente desgraciada, le da una forma que lo representa con la misma significación, en dos direcciones opuestas: hacia el punto de partida, que es el nacimiento, muestra los rastros de sangre que han dejado en el suelo sus pies heridos por las piedras, y los jirones de su alma arrancados por las zarzas; hacia su extinción en la muerte, anuncia páramos sombríos y valles de nieves y brumas eternas. De ese modo configura tétricamente lo que fue y lo que será toda su vida, no con datos de prosaica realidad, sino con símbolos de fuerte y amplio sentido. En la versificación, la asonancia con acento en u, que es sonido oscuro, crea una armonía eufónica vaga, pero eficaz, de la palabra, con lo que se dice. Se ve en esta rima que nada tiene de «mecánico», sino mucho de inteligencia y algo de artificio, el cuidado celoso de la forma. El lector puede no advertir las complicaciones que sólo un examen atento descu-

bre, pero, sin darse cuenta de ello, recibe el efecto insinuante de esa fina labor oculta.

Son muchas las rimas en que Bécquer se queja de su mala suerte. Dice, por ejemplo, de su vida que es un erial (rima LX), y de sí mismo, que es onda en «mar sin playas», cometa errante «en el vacío», «largo lamento» que se pierde en el aire (rima XV, *Cendal Flotante de leve bruma)*, y que, sin saber siquiera lo que pudo pensar, develado con

La embriaguez horrible del dolor

se encontró, de la noche a la mañana, envejecido (XLIII, *Dejé la luz)* Dice, de sus recuerdos, que en vano quiere deshacerse de ellos, porque lo persiguen y torturan

Como enjambre de abejas irritadas (Rima LXVIII)

Dice que se propuso guardar, a lo menos, su dolor

Como guarda el avaro su tesoro,

y lo llama en vano, porque el tiempo se lo ha desvanecido:

¡Ah, barro miserable, eternamente
No podrás ni aun sufrir! (Rima LXIV)

Dice que sus días son todos iguales, bajo «un cielo gris», y dentro de un «horizonte eterno», y se reduce, cuanto él hace, a «andar» y «andar», buscando «sin fe» un paraíso que no encuentra. Ha caído en la más radical apatía y llega a sentir nostalgias de las viejas penas que ha perdido:

¡Ay! A veces me acuerdo, suspirando,
Del antiguo sufrir...
¡Amargo es el dolor, pero siquiera
Padecer es vivir! (Rima LVI, *Hoy como ayer...*)

Tiene, sin embargo un consuelo, porque soñando, ha podido al fin llorar: se despierta con la angustia de un sueño olvidado y ve, en la almohada, la huella de sus lágrimas:

Triste cosa es el sueño
Que llanto nos arranca;
Mas tengo en mi tristeza una alegría...
¡Sé que aún me quedan lágrimas! (Rima LXVIII, *No sé lo que he soñado).*

Querría a lo menos aturdirse y pide a las conflagraciones de la naturaleza en las olas del mar, en las ráfagas del viento huracanadas, en las nubes tormentosas, que lo envuelvan y lo arrastren y lo arrebaten, para arrancarse a la angustia de sentirse viviendo inútilmente:

Llevadme, por piedad, adonde el vértigo,
Con la razón, me arranque la memoria...
¡Por piedad!... Tengo miedo de quedarme
Con mi dolor a solas (Rima LII, *¡Olas gigantes que os rompéis bramando).*

Ya no le queda sino esperar, de la muerte, su reposo definitivo; pero no se resigna todavía a la soledad que presiente, con miedo, para ese trance: Es lo que manifiesta en la rima LXI, *Al ver mis horas de fiebre.*

En ocho estrofas breves de versos cortos (tres octosílabos seguidos por un exasílabo), imagina los pasos progresivos de su fin, desde su lecho de moribundo hasta el abandono de su cadáver en la sepultura. Con-

centradamente, cada estrofa evoca un momento distinto. La expresión es directa y nítida en todas ellas. No hay en ninguna imágenes que distraigan el pensamiento, de las situaciones que se van sucediendo una a otra y lo aparten del vacío en que el poeta se prefigura. A diferencia de lo que ocurre en la rima LXVI, *¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero...*, aquí no se representa idealmente la realidad, sino que, al contrario, la imaginación se aferra directamente a ella. Así percibimos las horas lentas de fiebre y de insomnio, la mano trémula que busca una mano amiga, los ojos vidriados por la muerte, la campana que dobla por el difunto, y la tierra que ciega, sobre el cuerpo muerto, la fosa. Es que allá convenía la imagen para representar la malaventura de toda una vida, que es incorpórea y, en consecuencia, inaprehensible por los sentidos, mientras aquí nada podría sustituir con ventaja, en los tres primeros versos de cada estrofa, para indicar el desamparo en la hora de la muerte, la evidencia inmediata de las cosas. En el cuarto verso final de ellas, el procedimiento es distinto: el poeta pregunta lo que sabe o piensa que no será; la pregunta, que supone duda, equivale aquí, de hecho, a la negación: dice que su tumba será «olvidada» e interroga, al mismo tiempo, quién llorará sobre ella. Estrofa por estrofa, la interrogación que las termina con sospecha de abandono y olvido sugiere necesariamente la idea del más desesperado pesimismo. (Recuérdese, contra tales supuestos presentimientos, que Bécquer estuvo, en su lecho de muerte, acompañado por su esposa y por sus mejores amigos, y que éstos velaron sus restos y recogieron su obra e inmortalizaron su nombre). En la rima la estrofa breve de versos cortos, con la asonancia aguda, tiene el tono de una quejumbre dolorosa. La in-

sistencia del motivo emocional y, en la forma, el paralelismo constante de un extremo a otro son rasgos típicos del estilo becqueriano.

La última rima en la colección de las *Obras*, señalada con el número LXXVI, *En la imponente nave*, es una de las mejores y, a la vez, rara por su extensión y por su carácter descriptivo. Hay en toda ella un aire de apaciguamiento y serenidad que también la distingue de las otras. No deja de ser, por eso, como casi todas, melancólica. A la visión clara del sepulcro en el templo, que presenta la escultura yacente de una hermosa mujer, como tendida en su lecho, con un lugar vacío a su lado, se asocia, en dulce armonía, un sentimiento sin duda penoso, pero también grato, de tranquila resignación y reposo definitivo. La vida puede haber sido amarga y ruda o trágica, pero la muerte será a lo menos el fin de todos los males. El poeta la imagina, a su gusto, como un sueño dichoso. El contempla, en la efigie de la mujer que, muerta, parece dormida con su última sonrisa, la promesa de una paz segura, que no es el aniquilamiento, sino la imperturbable fruición permanente de lo infinito. El lugar vacío en el sepulcro lo invita a un amor «callado», sin objeto preciso. He dicho antes que Bécquer es el poeta de la soledad en el amor. Aquí la soledad se trueca en muerte y el amor se complace con la presencia de una mujer hermosa que es de piedra y que sonríe dormida.

El carácter becqueriano aparece, en la descripción, con elementos de belleza plástica y misteriosa. Es el principal la figura de la mujer dormida y sonriente que infunde en el poeta el deseo de su final descanso en la muerte. De la tumba se dice que es gótica y está en un templo bizantino, con doble indicación de antigüedad, que aleja a lo pasado una y otra cosa. La luz

llega, al recinto en silencio, tamizada por los vidrios de colores y da al sepulcro un resplandor tibio, en armonía con la sonrisa que parece un rayo del sol que muere. Son toques visuales de sugestión melancólica. El estilo clarísimo, insinúa, en todo lo que dice, un sentimiento suave y doloroso.

En todas las rimas en que Bécquer hace de sí mismo el objeto de su poesía, resalta el gusto o la necesidad, si se prefiere, de lamentarse. Es indudable que él fue desgraciado: Le faltó el cariño de una madre; vivió su juventud sin afectos de familia; conoció todas las privaciones de la máxima pobreza; fue de organismo débil y estuvo permanentemente enfermo; tenía una sensibilidad propensa al enamoramiento fácil y se abandonó a los amoríos ligeros fatalmente condenados a la malaventura o a la apatía; no pudo o no supo constituirse un hogar, si no dichoso, a lo menos seguro. Tuvo, sin embargo, sus compensaciones. Fue la más grande su propia condición de poeta soñador de imposibles; se granjeó amistades verdaderas y fue querido y asistido por su hermano; se abrió, a fuerza de luchas y trabajos, camino en la vida. Hasta su misma desgracia fue un bien para su destino; sin ella no es probable que hubiera podido realizar la obra que lo inmortaliza y que necesariamente, aún en la angustia, debió de ser un lenitivo eficiente contra su infortunio.

Se comprende que, por modestia o simple buen juicio, sólo haya dicho de su capacidad poética lo que aparece en las rimas V, *Espíritu sin nombre*, y VIII, *Cuando miro el azul horizonte*; pero bien merecían a lo menos un recuerdo agradecido las buenas amas de pensión que lo ampararon generosamente, y su hermano, que lo acompañó siempre, y los amigos que de seguro no escondieron, hasta verlo muerto, la estimación que

le profesaban. La rima LXI, *Al ver mis horas de fiebre,* que llora su abandono y su olvido en la previsión de su agonía y su muerte, sería, tomada en su estricto sentido, un desaforado insulto de tremenda ingratitud contra cuantos lo quisieron y lo trataron. Entre todas sus rimas, sólo una menciona la amistad; es la señalada con el número XLII, *Cuando me lo contaron, sentí el frío,* y no lo hace por cierto, para encarecerla y exaltarla, sino, al contrario, para prorrumpir contra ella en queja irónica. Es claro que no se puede imputar el silencio del poeta sobre lo que le fue, de una o de otra manera, favorable en la vida, a injusto descontento, malquerencia o misantropía. Acerca de su buen carácter y su bondad, no cabe la menor duda; los testimonios de sus compañeros son, a ese respecto unánimes y decisivos. En otras causas debe, pues, buscarse la explicación de esa actitud retraída y llorosa. No se confunda al hombre con el poeta. Aquél pudo ser, y fue, amable y efusivo; éste, por su misma delicadeza, por su extrema sensibilidad, tenía que ser elegíaco. Fue sincero en su pesimismo, porque aspiraba a lo imposible y lo infinito, que no se logran nunca en la tierra. El no los exigía ni los esperaba de los hombres; los hubiera querido en las mujeres. Los pidió al amor, que no podía dárselos. De ahí su adoloramiento y su tristeza. No es de creer que no haya encontrado nunca a su lado un corazón femenino dulce como el suyo, y como el suyo, ansioso de ternura, y sin embargo, ninguno asoma en su poesía. [Aquí una indicación que no se comprende]. Se ha dicho que la felicidad no es de este mundo, que no hay vidas felices, que sólo pueden serlo unos momentos. Esto no le bastaba. Es, por otra parte, indudable que tenía el gusto romántico de la sentimentalidad que se lamenta.

Por eso canta únicamente, de sí mismo y de su vida, las penas que lo afligen, y del amor, la esperanza que no se realiza y la decepción que lo desespera.

Pueden las rimas clasificarse en varios tipos. (A) Son algunas de ellas vivas explosiones del sentimiento que estalla en arrebato lírico (rimas X, XVII y XXI); (B) otras son, al contrario, reflexivas, de pensamiento reconcentrado, que se resuelve en queja (rimas XXXVII, XLIII, XLVII, LIII y LXI); (C) la narración es rara en ellas (rima LXIII); (D) y también el retrato (rima XXXIV); (E) en cambio, abundan escenas y cuadros, a veces de lo presente, más a menudo evocados en recuerdos (rimas XVIII, XXVII, XXIX, XL, LV, LXX y LXXVI); (F) las hay que son símbolos, con su interpretación declarada (rimas VII, XI, L y LXXII); por último (G) la clase más personal está constituida por una larga serie de símiles o imágenes que se refieren todos a una misma idea o cosa (rimas II, III, V, XV y XXIV).

En muchas rimas aparece sistemáticamente un paralelismo de concordancia o de contraproposición, en el desarrollo del pensamiento o en la estructura de la frase, o en aquél y en ésta a la vez. No es una clase distinta de rima, sino un procedimiento de estilo (rimas IV, VIII, XI, XV, XVI, XXV, XXVIII, XLI, LII y LIII).

La estructura o forma interior, es decir el ajuste de los elementos de fondo en las rimas que son, en su casi totalidad, cortas, no requiere particular estudio. En ellas suele haber la mención de un hecho o estado circunstancial amplio y sencillo (sea ocurrencia del momento o un recuerdo), y la expresión del sentimiento que es su consecuencia natural (melancolía, nostalgia, amargura, etc.). Aquello es sólo un antecedente que

explica o prepara la emotividad, que es siempre lo más importante. En las rimas largas, la mayor extensión se debe casi siempre a lo que es secundario: traza el poeta un cuadro o refiere un suceso con algunos pormenores, y condena después, al final, brevemente, su repercusión íntima (rimas LXXIV y LXXVI). No faltan algunos casos en que los dos elementos se desenvuelven juntos o va implícito lo emotivo en lo que se evoca o se refiere (rimas LXX y LXXIII). Pueden señalarse dos rimas en las que no existe o no se descubre fácilmente la relación de esas dos partes de la poesía (rimas LXXI y LXXV).

La forma exterior, merece, en cambio, atento examen. Parece también sencilla y en efecto lo es por su vocabulario sin rarezas, por la sintaxis natural de su frase y por su versificación ceñida a las normas tradicionales [corrientes] de medida y acento. Apenas se podrían señalar en ella alguna palabra de sentido forzado o torcido; *(fin de simas del cielo,* rima XLVII); una construcción irregular. *(Entonces que,* rima XXXVII) y unos pocos versos que no constan (rimas III y XXIX).

Pero en la aparente sencillez de la forma, el análisis desentraña, escondidas bajo la condición común del lenguaje, extraordinarias notas de fino sentido, que pueden no destacarse en la lectura descuidada y no dejan por eso de producir una insinuación de misterio o de encanto.

Las rimas III, *Sacudimiento extraño,* y V, *Espíritu sin nombre,* son, de un extremo a otro, un torrente de imágenes que apenas se enuncian y que se suceden unas a otras con rápidas fulguraciones deslumbrantes. Ammas quieren representar el trabajo del espíritu en la creación poética y son ellas mismas ese trabajo, que es-

talla en tumultuoso desorden y se ajusta a la estricta disciplina de la voluntad vigilante. La imaginación desenfrenada se reduce a las normas del arte. Puede creerse que allí mismo ha sido enteramente espontáneo y libre el arrebato lírico. No parece natural que se produzca sin esfuerzo una afluencia vertiginosa de múltiples representaciones, como lo aparentan las dos rimas citadas.

En las otras rimas es menos visible o ni siquiera se advierte esa oposición, por una parte, del impulso imaginativo, que da la materia del canto, y por otra, del señorío de la mente clara, que lo ordena y lo amolda a una forma precisa. Lo corriente es que la imaginación se muestre menos revuelta, más apacible, en mesurado equilibrio con la sensibilidad, que es siempre delicada.

En la sorpresa de un encuentro inesperado con la amada, que lo mira, puede el poeta hacer que la tierra y los cielos le sonrían y que se le ilumine y encienda el alma con el sol (rima XVII, *Hoy la tierra y los cielos me sonríen)*. Otra emoción parecida, bajo el hechizo del amor, que pasa, proyecta su alegría a cuanto lo rodea, y hace que el aire palpite y se inflame, el cielo resplandezca en luz dorada, la tierra se conmueva con alborozo y le acaricien el oído,

en olas de armonía,
Rumor de besos y batir de alas

(rima X, *Los invisibles átomos del aire)*. La rima IX, *Besa el aura, que gime blandamente,* hace del beso un símbolo de amor en toda la naturaleza, como si a toda la animara una ansiedad voluptuosa de halago. Es un juego ingenioso que cierra los ojos a las violencias

de las tempestades y los cataclismos, para poder complacerse, con espíritu becqueriano, en los aspectos amables de una visión edénica. El artificio es patente lo mismo en el pensamiento que en la métrica; pero en esa misma condición se revela el carácter muelle, simpático del poeta, que es ajeno y se impone al objeto del canto.

Considérese la rima VI, *Como la brisa que la sangre orea.* Es breve: dos estrofas de cuatro versos cada una. La segunda es perfectamente clara: hace de Ofelia un símbolo de ternura y dolor. La primera, sin haber indicado todavía a quién se refiere, la compara ¿a qué?... Sin la menor duda, a una brisa. ¿Qué sentido puede tener esa comparación? ¿Se percibe la semejanza entre sus dos elementos? ¿En qué y de qué modo Ofelia, una joven trágicamente desgraciada, puede asemejarse a un viento suave? No se trata, evidentemente, de un parecido visual, pues ni siquiera se menciona que Ofelia esté envuelta en velos flotantes que el aire mueva en leves ondas. La brisa, «cargada de perfumes y armonías», «orea sangre», sobre un «campo de batalla», que es «oscuro», en el «silencio de la noche vaga», y Ofelia, «perdida la razón», «pasa» «cogiendo flores y cantando». La semejanza reside en lo que parece accesorio, —no propiamente en la brisa y Ofelia, sino en los perfumes y armonías del aire sobre la sangre de la batalla, y en la actitud horrenda y graciosa de la virgen enloquecida por el «horrible drama», que junta flores y canta. Nótese de paso cómo, en la «noche vaga», el silencio innecesario intensifica lo espectral del cuadro, y, sobre todo nótese el efecto alucinante de la sola palabra «pasa», que muestra a Ofelia enajenada como una figura ingrávida, sin ata-

dura a las cosas de la tierra, que ya no pertenece a nuestro mundo.

Nada le importa al poeta que los recursos de que se vale para la idealización emotiva del asunto sean naturales o facticios, razonables o caprichosos. El sabe que la poesía puede romper sin desmedro tanto el orden necesario de las cosas como el rigor del buen sentido común. Así en la rima LIII, *Volverán las oscuras golondrinas,* de éstas que fueron testigos de su idolatría amorosa, dice que llamaban golpeando con las alas en los cristales del balcón, y, lo que es más curioso, en la rima X, *Los invisibles átomos del aire,* hace que un rumor de besos, que de por sí, realmente percibido, sería peor que desagradable, produzca un efecto de soñación vaga y dulce.

Pueden las imágenes dividirse en dos clases: unas son las que sugieren la intimidad, lo que no tiene cuerpo; otras, las que representan la percepción sensorial de lo que se ve y se palpa. La rima XVII, *Hoy la tierra y los cielos me sonríen,* acaba con la exclamación sorpresiva y absurda: *¡Hoy creo en Dios!* Quien se atenga al tenor literal de la frase yerra disparatadamente. No es una creencia religiosa o filosófica lo que ella expresa: es la irrefrenable impresión de una dicha inesperada y profunda, que no le cabe al poeta en el pecho y le parece que le llena el mundo, y por eso la convierte a lo infinito. Lo mismo ocurre con la rima XXI, — *¿Qué es poesía? dices mientras clavas...* El no acierta a dar una idea satisfactoria de la poesía y la personifica instantáneamente en la mujer a quien ama, porque ella es todo para su amor y el amor es toda su vida. En la rima XXXVIII, *Los suspiros son aire y van al aire,* ¿tiene acaso contestación posible la pregunta sobre el destino del amor que se olvida?

Parecería que el paralelismo de los dos primeros versos la exige de acuerdo con ellos; pero la imposibilidad paralizante de encontrarla, que suspende el sentido, transforma esa pregunta sólo en queja que llora lo perdido, lo que ya no existe, el amor disipado en la mujer a quien se sigue queriendo.

Contrasta con esa vaguedad que difunde y pierde la significación precisa de unas pocas palabras, en la inaprehensible amplitud de lo indeterminado y lo indefinido, la nitidez clarísima de las imágenes visuales. De unos ojos verdes con pestañas rubias, dice el poeta que son esmeraldas engarzadas en broches de oro (rima XII, *Porque son, niña tus ojos)*: y de otros, negros cerrados en el sueño, figura sus tendidas pestañas en arcos de ébano (rima XXV, *Cuando en la noche te envuelven)*. Para la pupila azul de una amada, tiene las imágenes más halagadoras y espléndidas: fulgor de la mañana reflejado en el mar, violetas cubiertas de rocío, estrella solitaria en el cielo de la tarde (rima XIII, *Tu pupila es azul y cuando ríes...)* En los labios sacudidos por la risa ve relámpagos de grana (rima XXVII, *Despierta, tiemblo al mirarte)*. En el rostro de una amada que distrae su pensamiento en lo invisible, adivina el «reflejo» de una sonrisa (rima XXV, *Cuando en la noche te envuelven...)*; de otra, presiente, en la ausencia, que le llega «un beso en un suspiro» (rima XXVIII, *Cuando, entre la sombra oscura...)*.

Impresiones sutiles y deliciosas como éstas, no las da sino Bécquer en el romanticismo español. Ellas se encuentran siempre en las rimas de cariño correspondido, nunca en las que lamentan o reprochan desvíos y tradiciones. Nacen de la ternura que requiebra, con mimo o deleite, la belleza o el afecto de la mujer amo-

rosa. Las motivan el contento y la alegría. Son, por eso, raras en las rimas de amor, que, en su casi totalidad, no hacen más que gemir las desventuras del poeta.

Su versificación es como su lenguaje. No llama la atención con rarezas. Usa únicamente los versos más conocidos. Si algo la distingue es precisamente una condición modesta. Ella asocia al verso largo, de origen culto, la rima asonante, propia de los romances y cantares, de origen popular. La habían relegado, con desprecio, a las obras menores, todos los poetas clásicos. Por ella mereció el Duque de Rivas que su largo poema heroico *El Moro Expósito* fuera menospreciado. Bécquer la recoge y la hace de tal manera suya que en él parece nueva.

La consonancia es más vistosa. Implica más arte porque ofrece más dificultades; con ella el arte se hace a la fuerza artificioso. En vez de someter siempre la palabra al pensamiento, que es lo juicioso, exige, a la inversa, que el pensamiento obedezca a la palabra. Es necesaria una maestría laboriosa para vencer y disimular ese capricho tiránico. No ha faltado, por supuesto, quien, por eso mismo, elogiase la rima difícil. Para Theodore de Banville a ella se deben los hallazgos más preciosos. En cambio, Verlaine la llama invento de niño sordo o negro loco y joya barata que suena a hueco y falso. Grandes poetas prescindieron de ella, con el verso blanco o suelto, para la más noble poesía. Bécquer no pudo ni siquiera pensar en esa liberación absoluta. Adopta excepcionalmente en varias rimas la consonancia; pero se atiene a la asonancia en casi todas. [Hay una indicación en letra roja que dice: «*Acá*», pero no se comprende qué es lo que hay que agregar o cambiar; probablemente el autor pensaba introducir una variante].

¿Es esto un bien o un mal? ¿Gana o pierde algo su poesía con ello? Es lo más probable que él sólo haya buscado en la asonancia una facilidad para decir mejor lo que se proponía, y esto es ya una ventaja, porque nos da lo que ha querido, sin aditamentos más o menos hábiles a los que habría sido llevado, no por la inspiración o por designio libre [voluntario], sino por la exigencia de la consonancia.

¿No será además otro beneficio que, de ese modo, su obra se acerque más a lo popular? Ella es, por su fondo, expresión del alma, y le conviene más, para mostrarse espontánea y sentida, la llaneza que la pompa.

Hay todavía otra preeminencia, que importa mucho. La asonancia mantenida sin variaciones a lo largo de un poema produce una canturia apagada que se prolonga desde el principio hasta el fin de la composición. Es como una apoyatura leve que sigue el motivo de la poesía y va poco a poco identificándose progresivamente con él. El sonido se incorpora así, con esa repetición constante, al sentido, y se logra una armonía más de la forma con el fondo. Es claro que este efecto sólo se obtiene con la asonancia uniforme en poesías algo extensas y que él llega a hacerse cansado en las que son muy largas. Es claro también que la asonancia común (a-a, a-o, e-a, e-o, i-a, i-o) es de eficacia menor que la rara (a-e, e-e, i-e, o-e, u-a, u-e, u-o).

He aquí un cuadro de la versificación becqueriana, con algunas de sus particularidades:

## VERSOS

I Emplea, entre los cortos, los de seis, siete y ocho sílabas, y entre los largos, el decasílabo y el endecasílabo.

II Hace el decasílabo entero, con acento en tercera, sexta y novena (rima VII), o partido al medio, en hemistiquios, con acento en cuarta y novena (rima XI, XV, LXXII).

III En el endecasílabo acentuado en sexta, acentúa seguidamente la tercera, y termina el verso con un miembro de cuatro sílabas, —con lo que produce un efecto análogo al pie trisilábico acentuado en tercera (rima LIII).

IV Emplea los pies trisilábicos de acentuación en segunda o en tercera (rimas I y VII, LXXII). [VIII].

COMBINACIONES DE VERSOS

V. Las más usadas son las del endecasílabo con el eptasílabo o el pentasílabo o con ambos a la vez (rimas IV, XVI, XVII, etc.).

VI. El endecasílabo con el bisílabo (rima XXVII).

VII. El octosílabo y el pentasílabo (rimas XII, XIX, XXV, XXIX).

VIII. El octosílabo y el exasílabo (rima LXI).

IX. El octosílabo y el tetrasílabo (rima XIX).

X. El decasílabo de pie trisilábico acentuado en tercera con el dodecasílabo de pie trisilábico acentuado en segunda (rima I).

X. [ver] El decasílabo con el exasílabo de pies trisilábicos acentuados uno en tercera y otro en segunda (rima VII). [Puede ser imitación de Eulogio Florentino Sanz en su traducción de Heine].

RIMAS

XII. La consonancia es excepcional (rimas IX, XI, XV, XX, XXVIII, XLVIII, LVII, LX, LXIX y LXXII).

XIII. Usa la consonancia pareada (rimas XV, XXVIII).

XIV. Emplea corrientemente la asonancia fácil en a-a, e-a, e-o; pero también la difícil en a-e, e-e, o-o, u-a (rimas XIX, XXVII, XL, XLIV, LXVI, LXVII, LXXV).

XV. Mezcla la consonancia llana con la asonancia aguda (rimas XI, XV, XLVIII, LXXII).

XVI. Generalmente mantiene uniforme la asonancia aguda, pero a veces la cambia de una a otra estrofa (rimas III, XI, XIV, XV, XLVI, XLVIII, XLIX, LVI, LXVIII, LXIV, LXXII).

XVII. Excepcionalmente coloca la asonancia aguda, no cada dos versos, sino cada cuatro (rima III), o de otra manera caprichosa (rima XV).

## ESTROFAS

XVIII. El cuarteto es la más común. Pocas veces lo hace de verso largo en toda la composición (rimas VI, XI, XIV).

XIX. Mezcla en el cuarteto el endecasílabo con el eptasílabo, sea en colocación fija o variable (rimas IV, XVIII, XXXI, XXXIV, XXXVII, XXXIX, XLV).

XX. Mezcla en la estrofa el eptasílabo y el pentasílabo al endecasílabo en la misma forma fija o variable (rimas, IV, LI).

XXI. Usa estrofas de su invención (rimas VIII, XII, XV, XVI, XXV, XXVIII, LXVI, LXXII).

XXII. Cambia el tipo de estrofa dentro de la composición (rimas XXVII, LXXII).

XXIII. La rima IX es una octava real.

## LICENCIAS METRICAS E IRREGULARIDADES:

XXIV. Frecuentemente disuelve el diptongo en las palabras silueta, ruina, violeta, suave, reunir, embriaguez, etc. (rimas III, V, XXVII, XLV, LXX, LXXII, XXXII, XLIII).

XXV. Termina el verso que debe ser llano, con palabra aguda o deshace allí un diptongo: Ráfagas de huracán, que arrebatáis (rima LII).

**Hoy como ayer, mañana como hoy (rima LVI)**

XXVI. Hay dos versos que no constan:

**(Yo ondulo en los átomos (Eptasílabo, rima V)**
**Mas guardábamos ambos (Octosílabos, rima XXIX)**

(La edición argentina Pleamar los corrige sustituyendo a la preposición *en* con la preposición *con,* y la palabra *ambos* con *entrambos.* Ignoro cuál puede ser la fuente de esas correcciones).

XXVII. Versos con acentuación embarazosa, inmediatamente anterior o posterior a la obligada.

**Chispeando el sol hiere (rima XXVII)**
**Tranquilo fulgor viertes (rima XXVII)**
**Pues amémonos hoy mucho, y mañana (rima LVIII)**

[Ver] XXVIII. Sinalefas y sinérsis violentas:

**Creo que en alguna parte (rima XL)**
**Lo he olvidado todo (rima XL)**

XXIX. Hiato desagradable:

**Sobre la urna, del cincel prodigio (rima LXXVI)**

XXX. Cacofonías:

Yo digo aún: ¿Por *qué callé aquel* día?
Y ella dirá ¿Por *qué no lloré yo?* (rima XXX)
Siempre valdrá, a mi ver, *lo que ella calle*
Más *que lo que cualquiera otra me diga* (rima XXXIV)

[Aparte y como un apunte, figura en letra manuscrita del autor lo siguiente: «48 (ó 148) Asonancia consonancia sinalefa doble: pronunciación fuerte dura»].

## VII

En toda crítica sobre Gustavo Adolfo Bécquer ha sido tema debatido la posible influencia de Heinrich Heine. Esta era negada con dos únicos fundamentos: que Bécquer no conocía el idioma alemán y, por lo tanto, ignoró su obra y no pudo imitarla, y que él es poeta españolísimo, de inspiración popular, con antecedentes directos en los cantares de Andalucía.

El conocimiento de una lengua extranjera no es, de ninguna manera, indispensable para saber lo que en ella se ha publicado y hecho célebre. Es, por otra parte, cosa indiscutible que Bécquer no sólo conocía la obra de Heine, sino también que la admiraba y la ponía como ejemplo de la poesía más pura, más cordial y más querida. Quien escribe estas páginas señaló, hace mucho tiempo, el nombre de Heine en la obra de Bécquer. No había entonces llegado todavía, por ningún conducto, a Montevideo, ese dato. En el *Prólogo* a los cantares de Augusto Ferrán, compuesto en 1860 y publicado en 1861, dice Bécquer todo lo que se necesita para no permitir ni la menor duda acerca de su información exacta sobre la poesía de Heine. En

ese momento él sólo había publicado en verso algunas piezas de teatro y la rima XIII. Su trato íntimo con Ferrán era, desde luego, anterior. Ferrán había llegado a Madrid tras una larga permanencia en Alemania y admiraba entusiastamente a Heine. No es creíble que, literatos los dos, Ferrán y Bécquer, no hablaran precisamente de lo que más les interesaba. Así debió el futuro poeta de las rimas conocer al autor del *Intermezzo.* Además, entre sus muchos trabajos proyectados, figura uno que se titularía *Ecos de Schiller.* Supiera o no su lengua, conocía, pues, a un poeta alemán y podía, de igual manera, conocer a cualquier otro. El habría podido hacer para el teatro, según refiere Nombela, una adaptación del *Fidelio* de Beethoven.

El españolismo becqueriano es incuestionable, lo mismo por el fondo que por la forma de su poesía. Nadie ha pretendido que él se transformara en poeta alemán, pero eso no quita que haya influido grandemente sobre él la poesía alemana de Heine con el gust de lo vago y lo misterioso [lo melancólico].

Pudo esta influencia producirse por varios caminos al mismo tiempo: en primer lugar, por su amistad con Ferrán; en segundo lugar, por la traducción española de *La Nueva Primavera* (1856) hecha por Augusto R. Bonnat o la de quince composiciones del *Intermezzo* de Eulogio Florentino Sanz, publicada en 1857, en la misma revista, «El Museo Universal», que, años más tarde (1861 y 1865-1869), contaría entre sus colaboradores a Bécquer; en tercer lugar, por la traducción francesa, de Gérard de Nerval, que se dice le fue prestada por la poetisa gallega Rosalía de Castro.

Pretender que las rimas derivan de los cantares de España porque sus temas son los mismos, y en su for-

ma la sencillez y la naturalidad son los caracteres típicos de las unas y los otros, implicaría una doble ligereza, porque la semejanza del asunto, — amor, penas y muerte —, lo mismo se da con los cantares y con la poesía de Heine, y así tanto podrían las rimas provenir de ésta como de aquéllos, y porque, en eso de la llaneza del estilo, se confunden la sencillez y la naturalidad propias de los cantares del pueblo español, con la sencillez y la naturalidad cultas, propias de Heine y de Bécquer. Bécquer no hizo cantares. (Sólo una rima, la señalada con el número X, puede serlo. Lo era una seguidilla, *Fingiendo realidades*, recogida por Bécquer en el manuscrito de las *Rimas* y rechazada por sus amigos en la edición de las *Obras)*. Recuérdese que desde 1857 pudo haber leído las traducciones de Eulogio Florentino Sanz y que pocos años después pudo conocer por Ferrán toda la poesía de Heine.

Heine crea una poesía nueva de amor. En ella desnuda sin falsos pudores su corazón, y lo exhibe tal como es y lo siente, con sus nobles movimientos, con sus delicadezas deliciosas, con sus debilidades y violencias, en todas sus diversas manifestaciones de grandeza y de pequeñez. Hace con su espíritu lo que la antigua escultura griega había hecho con el cuerpo humano, sólo que el genio clásico buscaba la serenidad feliz de la salud y el vigor, para ofrecerla sin velos a la contemplación pública, y Heine se complace, al contrario, con gusto romántico, en las inquietudes pasionales y enfermizas, en los sufrimientos de la desilusión y del rencor impotente. No canta la admiración: canta el encono. Su obra descansa toda en el desequilibrio de su alma con la realidad, y por eso es triste y angustiosa. Por eso, en él, que era de temperamento rebelde, estalla casi siempre, sobre ese desacuerdo,

como protesta airada y amarga, la risa del vilipendio, la burla sarcástica del castigo y el desquite. No se consuela de sus desengaños con la nobleza y la dulzura de sus propios sentimientos; no se resigna jamás; aun sufriendo, opone siempre a la felinidad femenina el desprecio altivo; con lágrimas en la voz, escarnece, maldice y anonada, bajo el orgullo viril, a la mujer falsa, vana o cobarde.

Esta condición combativa, de ataque, de ofensa, de violencia es lo que precisamente distingue a Heine de Bécquer. Heine la tiene siempre; en cambio, en Bécquer, más delicado, sólo aparece excepcionalmente. Heine jamás habría confesado, como Bécquer lo ce, que en la historia de su amor

> A ella tocaron lágrimas y risas,
> ¡Y a mí sólo las lágrimas!

(Rima XXXI, *Nuestra pasión fue un trágico sainete)*, tampoco habría dicho a la amada que sólo con que ella disculpara uno de sus agravios, él borraría todos los suyos (rima XXXVI, *Si de nuestros agravios en un libro)*; ni la habría citado, con la fe del amor persistente, al seno de la eternidad en la tumba, para entenderse al fin, después de su desavenimiento en el mundo (rima XXXVII, *Antes que tú me moriré; escondido)* ni habría publicado su dolor solitario (rima XLIV, *Como en un libro abierto)*; ni habría llorado, ya muerto su amor, el mismo dolor que le quedaba como último bien de su existencia (Rimas LVI, *Hoy como ayer, mañana como hoy* y LXIV, *Como guarda el avaro su tesoro)*.

¡Amargo es el dolor: pero siquiera
Padecer es vivir!
¡Ah, barro miserable, eternamente
No podrás ni aun sufrir!

Hay en los dos poetas muchas composiciones análogas por el asunto o por alguna de sus ideas o imágenes, y no podía menos de ser así, puesto que los dos cantan la misma situación de amantes desgraciados. Es igual la ternura cariñosa de los dos; su adoración idolátrica es igual; son también iguales su dolor, su tristeza y su pena; pero una cosa hay que estalla siempre en Heine y que asoma apenas en Bécquer: la reacción rencorosa, la acritud de un despecho que se revuelve exacerbado, en sarcasmos hirientes.

Sin duda son Heine y Bécquer del mismo barro humano y tienen la misma chispa divina del fuego espiritual; pero apenas si buscándola atentamente, se encuentra en Bécquer ligera y delicada, la sensualidad carnal —XXV— que ríe diabólicamente y sufre en Heine; apenas si en Bécquer asoma, en la queja. el reproche o la ofensa —XXXV, XXXIX, XLIII, XLVI—, que en Heine castiga como un látigo. Compárense, por ejemplo, la composición VI del *Intermezzo* con la rima XLIV, o la composición XLIX de aquél y la rima XXX: son dos temas idénticos: en el primero ambos poetas invitan a la amada a llorar su amor desgraciado; en el segundo recuerdan que no lloraron al separarse pero amante y amada sufrieron después solos. Poca diferencia, y puramente formal, podría señalarse entre esas poesías, —más precisión realista en los datos de la escena en Bécquer, mayor vaguedad sentimental de lejanía en Heine—; pero es que allí los dos poetas suponen que la amada siente como ellos la ruptura y ama todavía y languidece con

pena callada. Compárense la composición XIX del *Intermezzo* y la rima XLIX: en ellas los poetas advierten que la amada oculta y disimula su dolor: Heine, agresivo, goza, exulta, radiante de alegría, arrancando a la mujer su máscara de indiferencia, mientras Bécquer, melancólico, doloroso, compasivo piensa con desesperado abatimiento,

> Acaso ella se ríe como me río yo...

Y no podrá ya hacerse comparación fácil con poesías como los XII y XV del *Intermezzo* y con rimas como las XVII, *Hoy la tierra y los cielos me sonríen* y XXXVIII, *Los suspiros son aire y van al aire;* porque Bécquer no tuvo nunca la fría intención de ultraje de las primeras, ni Heine se abandonó jamás al rapto y a la resignada tristeza de aquellos versos becquerianos. Para sorprender en Heine la pura efusión que informa esas rimas es necesario acudir a las excepcionales composiciones IV, XXXIII, LXII y LXIII de *El Regreso;* y son también muy contadas las rimas en que asoma la acritud del poeta germano, — XXVI, *Voy, contra mi interés, a confesarlo* XXXIV, *Cruza callada y son sus movimientos,* XXXIX, *¿A qué me lo decís? Lo sé; es mudable,* XL y LXV.

El sentimiento es más hondo y agudo en Heine, y más blando, más dulce en Bécquer; en el primero desgarra fibras vitales; en el segundo se resuelve en vagas soñaciones románticas. Es que uno sufre por un ser de carne viva, que pudo ser suyo en el amor feliz y que lo hundió en la desesperación rabiosa de los celos, mientras al otro parece que le faltara simplemente la amada que imaginó a su gusto, sin realidad tangible, o que sólo entrevió lejana o de paso.

Sin embargo, algo hay también de la corrosiva amargura de Heine, como se ha visto, en tres o cuatro composiciones de Bécquer; así la que irónicamente aprueba la preferencia de la poesía que se hace con oro a la que se escribe con genio — rima XXVI —; la que celebra el silencio de la mujer estúpida y hermosa, porque vale más, para el poeta, lo que ella inspira callada que todo cuanto pudiera expresar, hablando, úna mujer discreta — rima XXXIV —; y de igual manera la que disculpa a la mujer mudable, vana, caprichosa, de envenenado corazón, falta de sentimiento, que es una estatua inanimada, sólo porque es hermosa y porque su hermosura lo compensa todo — rima XXXIX —; así además, la que lamenta que no pueda el hombre contentarse plenamente con los goces fáciles de los sentidos, como si la vida superior, que lo hace desgraciado, le fuera una carga inútil — rima LXVII, *¡Qué hermoso es ver el día!* Con todo, no se requiere mucha perspicacia para percibir, hasta en esas poesías, una manera más suave, más delicada o menos violenta y enconada que la de Heine. Es cierto que Bécquer ofende a la amada cuando sarcásticamente finge condescender con ella prefiriendo la poesía que proporciona el dinero a la que nace del alma, y cuando la proclama divina de belleza y le pide que oculte su idiotez, o le perdona, por la hermosura de su cuerpo, su carencia de vida espiritual; pero con eso, y a pesar de todo, no causa la impresión amarga, trágica, angustiosa que brota siempre bajo la pluma lacerante de Heine.

Hay indudablemente una diferencia de calidad entre los dos poetas: Heine, más humano, más complejo, más intenso, y, por lo mismo, inquieto, contradictorio, turbio, es la vida; Bécquer, apacible en el dolor, con

la serenidad clara de un lago o del cielo sin mancha, es el ensueño.

Bécquer debe a Heine el descubrimiento de la poesía íntima, tan diferente del antiguo lirismo clásico, tan honda, tan nueva entonces. Le debe, además, la forma breve, sencilla, como desnuda, casi popular. De él aprendió a convertir en poesía para los otros las emociones de amor, que ya lo eran de por sí para su espíritu. Lo ha imitado sin copiarlo. Pueden ser, en ambos, idénticos el sentimiento y los motivos ocasionales de la poesía, que provienen directamente de la vida amorosa y que, por lo mismo, no se deben a la influencia del uno sobre el otro; pero son siempre distintos y originales en las rimas las expresiones de imágenes y de palabra. Las poquísimas analogías de esta especie comunes a Heine y Bécquer no suponen dependencia necesaria, porque se explican sin ella, o por el uso tradicional o por una coincidencia fortuita. Así, por ejemplo, Bécquer ha podido llamar al corazón ingrato o perverso de la mujer «nido de sierpes», con la frase que todo el mundo emplea, sin recordar o ignorando que Heine la hubiera recogido, antes que él, del lenguaje corriente. La imitación no es plagio y puede existir y existe sin menoscabo de la originalidad.

Nada significa esa imitación de Heine contra el valor personal de la poesía becqueriana. De Heine parten y llegan a Bécquer la idea y el tipo de esa poesía nueva, pero sin la sensibilidad fina y la viva imaginación de Bécquer no habrían existido las rimas, Chateabriand y Byron habían hecho antes de la pasión individual, que todo lo desprecia, un espectáculo insolente y espléndido. Para su egoísmo idolátrico no había en la tierra ni grandeza respetable ni frenos

suficientes. Todo era poco para su descontento. En ellos el corazón romántico aspiraba a lo infinito, y por ellos conocieron y admiraron los hombres un pesimismo soberbio. Fue eso «el mal del siglo», que propagó como una religión sublime, el culto de la propia personalidad. Buscaron los poetas, en la naturaleza, un refugio contra la sociedad, y pidieron, al amor de la mujer, el solo consuelo posible de su espíritu incomprendido. Era esperar de su compañera más de lo que ella podía darles. La mecancolía reinó sobre las almas. Heine y Musset fueron los dos representantes más gloriosos de la poesía en el amor desgraciado. La poesía de Bécquer, antes de que él hiciera sus rimas, estaba en el aire que se respiraba. Su mérito es haberla recogido para darle vida en España. En su tiempo y a su alrededor, otros la habían ya anunciado. La *Historia de la Literatura Española en el Siglo XIX* por Francisco Blanco García (1891) tiene un capítulo sobre los *Traductores e Imitadores de Heine;* allí puede verse cómo afluía la corriente poética alemana a tierra española. En *Ensayos sobre Poesía Española* (1946) por Dámaso Alonso y en el prólogo de José María Monner Sanz a las *Rimas* (1947), edición de Clásicos Castellanos, hay materia más que suficiente para evidenciar la indiscutible influencia alemana sobre Bécquer. En nuestro país, José Pedro Díaz, en su libro *G. A. Bécquer* ha confirmado con nuevos aportes, la difusión del lirismo germánico en España.

No es Heine el único poeta alemán que inspira a Bécquer. La rima IV, *No digáis que, agotado su tesoro,* ofrece, por su tema y su estructura, la más clara semejanza con la composición de Anastasius Grün ti-

tulada *El último poeta (*Nicolás Heredia, *La Sensibilidad en la Poesía Castellana* y Francisco A. de Icaza).

Tampoco es la poesía alemana la única fuente de sus imitaciones. Se ha indicado la influencia francesa de Lamartine sobre la rima XXIV, *Dos rojas lenguas de fuego,* y la más probable de Musset, no limitada a algunos detalles de la forma, sino amplia y de fondo, acerca del amor que va fatalmente a la desgracia en busca de la dicha.

Eulogio Florentino Sanz más directamente, y Augusto Ferrán, más que por su obra literaria, por su conocimiento y su admiración de Heine, estimularon y dirigieron la atención de Bécquer hacia lo que sería su personalísima idiosincrasia. José María de Larrea le suministró, con la poesía sobre las diferencias de *El espíritu y la materia,* la idea contraria de su unificación poética y unas pocas imágenes y fragmentos de frases para la rima V, *Espíritu sin nombre.*

Se habla también de una posible influencia de Alfredo de Musset sobre Gustavo Adolfo Bécquer. Ramón Rodríguez Correa la niega, pero al mismo tiempo reconoce a lo menos cierta semejanza, —que él atribuye a la común educación clásica—, entre el poeta de las cuatro célebres *Noches* y el poeta de las rimas. Bécquer sería, a su juicio, «menos mundano y ardiente» que Musset. Esta indicación de lo más y lo menos del uno y del otro es efectivamente exacta. Musset es ligero y pasional; juega con travesura ingeniosa y clama su angusttia y su desesperación; es festivo y brillante como la espuma del champagne, y tétrico y desolado con el más hondo abatimiento y el más amargo pesimismo. Hace, entre veras y burlas, una declaración de amor difícil, que no parecería po-

sible en *Stances a Ninon*, a la vez que gime su vida para siempre destrozada por un amor desgraciado.

Los dos fueron poetas de amor y el amor que en ellos canta más entrañadamente es el que sufre y se lamenta. Decía Musset que los cantos más desesperados son los más bellos y que los hay hechos de puros sollozos. Los suyos y los de Bécquer pueden contarse entre ellos. En eso, aunque en lo demás difieran, se parecen.

No es fácil puntualizar entre ellos semejanzas de formas y detalles. Una sola ha sido señalada por la crítica y ella puede y parece deberse más a mera coincidencia que a segura imitación. Musset pone en boca de un personaje enamoradizo y tímido estos versos:

Je suis dans un salon comme une mandoline
Oubliée en passant sur le bord d'un coussin.
Elle renferme en elle une langue divine,
Mais si son maître dort, tout reste dans son sein.

Es una idea expuesta en una imagen parecida a las que informan la rima VII, *Del salón en el ángulo oscuro*. Los dos poetas hablan de un instrumento musical abandonado y emplean las palabras «salón» «dueño» o «dueña» y «olvidada». Con estos solos fundamentos sería razonablemente creíble que Bécquer imita a Musset; pero planteada la cuestión con otros datos, la consecuencia resulta más que dudosa. En primer lugar, la idea y la imagen aparecen, antes que en Musset, en otros autores, y de éstos pudieron pasar directamente a la rima. En segundo lugar, y esto es lo que importa más, algunos pormenores, como el arrinconamiento y el polvo, de la rima, que son ajenos a Musset, no son privativos de Bécquer. Podrían, pues, provenir de otras fuentes y, en este caso, lo más lógico sería atri-

buir a esas mismas fuentes, y no a Musset, el origen de la rima. En tercer lugar, no figuran todos los detalles de la rima juntos en ninguno de sus posibles antecedentes, sino repartidos en varios de ellos. ¿Será que Bécquer escogió de uno y otro lado lo que es únicamente circunstancial en su poesía? ¿No puede ser más bien que la sola idea del abandono del arpa, que pudo ocurrírsele a él como a cualquiera de los otros, le sugeriría las circunstancias del arrinconamiento, del polvo y del olvido, que lo hacen más patente? Dámaso Alonso, en *Ensayos sobre Poesía Española,* menciona y comenta los antecedentes del asunto descubiertos por Dionisio Gamallo Fierros. A éstos he podido yo agregar otros dos: uno del gran hombre de Estado Giuseppe Mazzini: «La poesia... é potenza d'acordo dormente in un arpa, finché una mano, tocandola, non venga a destarla»; otro de Louis Bouilhet:

Et, comme un air qui sonne aux bois creux des guitares
J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton coeur.

La frase de Mazzini tiene exactamente el mismo sentido que la rima. En los versos de Bouilhet hay una diferencia accidental que poco importa al caso. Bécquer dice del arpa que no suena porque no la tañe su dueña, y Bouilhet de las guitarras, que suenan gracias a quien sabe usarlas. Son dos maneras distintas de expresar lo mismo, con elogio, en el poeta español, para el instrumento musical, y en el francés, para el artista que lo maneja.

En *A quoi rêvent les jeunes filles,* Ninon, que empieza a amar, exclama sorprendida, que todo a su alrededor se trueca en maravilla:

L'eau et les vents, tout s'emplit d'harmonies.

Exactamente en el mismo caso inicial del enamoramiento, la rima X, *Los invisibles átomos del aire*, con la misma impresión de sorpresa, prorrumpe en idéntica explosión de júbilo. ¿Era indispensable un ejemplo anterior conocido, para que la desbordante alegría, derramada sobre las cosas, las revistiera de mágica belleza? Un lied de Goethe, *Primavera precoz*, saluda la aparición de la amada, con igual entusiasmo fantasmagórico. Y antes de Goethe, ¿para cuántos poetas no había el amor embellecido la naturaleza y el mundo entero?

Para Musset una lágrima en los ojos azules de una mujer es como una estrella en el cielo *(Le saule)* y Bécquer ve en otros ojos, también azules, cuando se iluminan con la chispa de una idea, una estrella perdida en el cielo de la tarde (rima XIII). La imagen, de motivo diferente, es idéntica, pero no supone indudablemente imitación.

Musset, groseramente ofendido, en el más apasionado amor, por una mujer de pecho vacío y helado, que lo traiciona con bestial inocencia, gime, primero, desesperado, pero se dice al fin que ella era hermosa y con esto se enorgullece, porque ha amado en ella a la belleza.

Un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle *(Le souvenir)*.

Algo de esto suena, como un eco lejano, en las rimas XXXIV y XXXIX:

...pero...
¡Es tan hermosa!

No toda analogía de fondo o forma entre varios autores implica imitación de unos a otros. Los hay de

máxima importancia en los sentimientos y en las actitudes amorosas de Musset y Bécquer. Así dice aquél en *Namouna* que todas las amadas se parecen a la mujer ideal del enamorado y que ninguna es ella:

Toutes lui ressemblaient, ce n'était jamais elle;

y éste, como si fuera otra vez un eco, repite: «He pasado los días más hermosos de mi existencia aguardando una mujer que no llega nunca... mi alma, que es la que guarda de ella una memoria remota, se acerca a su alma... ¡y no la conoce!» La rima L, *Lo que el salvaje que, con torpe mano,* reproduce la misma idea. Conoció Bécquer indudablemente a Musset; pudo recordarlo y querer seguirlo; pero también cabe en lo posible que lo hubiera olvidado por completo y que su propia experiencia de amante iluso y desconforme le inspirara esa queja.

Musset, radicalmente decepcionado, se consuela de su infortunio, porque a lo menos ha podido llorar:

Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré,

y Bécquer, sumido en la más amarga apatía para todo, cuando piensa que ni siquiera puede ya sufrir, sabe, al despertarse, que ha llorado en sueños. y se dice contento:

¡Sé que aún me quedan lágrimas!

El sentimentalismo romántico hizo del sufrimiento el lote más noble de las grandes almas. Estaban ellas

condenadas al dolor, porque todo les era insuficiente en la vida. Querían lo infinito y nada podía satisfacer esa aspiración imposible. Sentir agotada en el descontento la fuente del llanto era, pues, el colmo de la desdicha y, al mismo tiempo, un título de preeminencia espiritual. No le era necesario a Bécquer rastrear las huellas de Musset en la ascensión a esa cumbre dolorosa y soberbia, para descubrirla y llegar a ella.

La influencia posible de éste sobre aquél, más que en la expresión que la denunciaría ha de estar escondida en la sensibilidad llorosa, propia de la época. Ella puede haber sido profunda y no dar señales exteriores de sí en las palabras. No hay fundamento para negarla, pero tampoco lo hay para tenerla por indudable.

[Hay dos rimas que repiten el tema de otras dos composiciones de Edgar Poe; una dice el hechizo de los ojos inolvidables que, vistos una sola vez, se desarraigan de la persona y entran a la obsesionada imaginación del enamorado para no borrarse en ella jamás: *Te vi un punto, y flotando ante mis ojos...*; otra es la que pide que la vida entera se trasmute en permanente sueño de amor: *Es un sueño la vida.* Aquélla se creería inspirada en el poema *To Helen;* ésta, en el titulado *Dreams.* Y sin embargo nada permite suponer que Bécquer haya conocido ni directa ni indirectamente la obra de Poe. Es que la coincidencia fortuita o casual es posible y fácil en poetas, por diferentes que ellos sean, cuando cantan la belleza de la mujer con pasmo de amor. Eso que pasa con Poe y Bécquer bien pudo ocurrir lo mismo entre éste y Musset aunque es indudable el autor de las rimas estaba familiarizado con la poesía romántica francesa].

## VIII

Es Gustavo Adolfo Bécquer el poeta del amor desventurado, que pide lo imposible y llora desengaños y traiciones. La melancolía es la nota característica de su emotividad romántica. Prefería los sueños fáciles, sin trabas, a la realidad que exige luchas porque opone resistencias. No estaba hecho ni al esfuerzo que se necesita para vencer los obstáculos ni al acomodamiento que se resigna y se contenta con las condiciones de una existencia vulgar o mediocre. Su poesía es la quejumbre de un corazón insatisfecho que se complace en la pena, sintiéndose y mostrándose, en el sufrimiento, superior a la vida común.

El fue siempre desdichado. Huérfano en la niñez más tierna, de constitución débil y enfermo sufrió en su juventud las penurias de la peor pobreza. Cuando al fin pudo vivir con cierto desahogo económico, se le deshizo la familia que se había formado. En el trato privado, pudieron sus pocos amigos estimar altamente su talento y su obra; pero su nombre fue siempre ignorado por el público, porque la difusión de sus trabajos, anónima o dispersa en revistas, lo mantuvo en la más completa oscuridad. No se divulgaron sus rimas sino después de su muerte. Parece pues haberlo perseguido una fatalidad ciega, lo mismo en su existencia dolorosa que en su labor literaria. Recién desaparecido él y reunida en libro su producción, una celebridad repentina hizo que la juventud lo conociera y sobre todo lo amara en todos los pueblos de habla española.

Dos novedades introdujo en España su poesía. Era una la sensibilidad llorosa, que no se indigna contra

el daño sufrido y más bien se enaltece en el dolor que le sirve de piedra de toque para sentirse, en lo mismo que la hiere, delicada y exquisita. Era la otra su forma natural y sencilla, sin visible aparato literario. Espronceda, Campoamor y Zorrilla eran las figuras descollantes del momento, y él, por su condición emotiva, contrasta con el carácter fogoso de Espronceda, y por su llaneza, con el ingenio y el artificio de Campoamor, y por todo, con el desenfreno imaginativo y palabrero de Zorrilla. No había lugar abierto para su obra en el gusto reinante en la época, pero un sentimentalismo oculto parecía esperarla y ella se impuso de pronto, sin mayores resistencias. Se dice que la gran voz de Núñez de Arce la tachaba despectivamente de «suspirillos germánicos». Los suspiros de Bécquer no atronaban el oído, pero llegaron a las almas, con su vaguedad triste y soñadora. La admiración popular no buscó en las rimas un arte desconocido; se atuvo al sentimiento que desbordaba de ellas, sin preguntarse ni inquirir si era andaluz o español o alemán. Nada importaba esto al caso, donde una dulzura triste era todo. Algo demoró en saberse que, tras los deslumbrantes colores de la Andalucía pintoresca, hay una Andalucía fina y culta, que siente y canta con poetas, como Juan Ramón Jiménez y Manuel y Antonio Machado, la misma intimidad que estalla, con gritos lacerantes, en las coplas del pueblo. De Bécquer, y no de Espronceda y Campoamor y Zorrilla, arranca la más alta poesía que se produce después en España y que todavía gusta y se admira contra la imitación zaguera del dadaísmo y el suprarrealismo de Francia, convertidos en «Literatura de Vanguardia».

# APENDICE

¿Por qué, dime, bien mío, las rosas
Tan pálidas yacen?
¿Por qué están, en el césped, tan muertas
Las violas azules ¿Lo sabes?

¿Por qué dime, tan flébil, gorjea
La alondra en el aire?
¿Por qué exhalan balsámicas hierbas
hedor de cadáver?

¿Por qué llega tan torvo y sombrío
El sol a los valles?
¿Por qué, dime, se extiende la tierra,
Cual sepulcro, tan parda y salvaje?

¿Por qué yazgo tan triste y enfermo
Yo propio? ¿Lo sabes?
¿Por qué, aliento vital de mi alma,
Por qué me dejaste?

(Traducción de Eulogio Florentino Sanz).

Compárese el verso con los de las rimas, I, *Yo sé un himno gigante y extraño,* y VII, *Del salón en el ángulo oscuro.*

Cada día es el mundo más absurdo.
¡Es estúpido el mundo! ¡El mundo es necio!
De tí dice, pequeña hermosa mía,
Que es irascible y desigual tu genio.

Peor a cada instante te conoce.
¡Es estúpido el mundo! ¡El mundo es necio!
No sabe cómo enervan tus abrazos
Y como abrasan tus ardientes besos.

(Traducción de José H. Herrero).

Ciego es y necio el mundo,
Ciego y necio por demás.
Te condena, vida mía,
Te condena sin piedad.

El mundo ciego y necio
Y jamás te apreciará...
¿Qué sabe él de tus caricias
Ni del placer que ellas dan?...

(Traducción de Juan Antonio Pérez Bonalde).

El mundo está ciego y loco.
¡Cuán vanos sus juicios son!
Dice, ¡oh bien a quien invoco,
Que tienes mal corazón!

¡El mundo está loco y ciego!
No te conoció jamás.
No sabe cómo arde el fuego
En los besos que me das.

(Traducción de Teodoro Llorente)

El mundo está loco y ciego.
¡Cuán vano y necio es su error!
Dicen todos, vida mía,
Que no tienes corazón.

El mundo está loco y ciego,
Y nunca, nunca sabrá
Cuán ardientes son, cuán dulces,
Los besos que tú me das.

(Traducción de José Pablo Rivas).

Compárase esta composición con la rima XL, *Su mano entre mis manos.*

Sobre los ojos de mi amada
¡Cuántos hermosos cantos he escrito!
¡Cuánto terceto dulce
Hice a la boca de mi bien querido!

¡Y qué canción tan tierna y tan hermosa,
Qué espléndido soneto
A su infiel corazón escrito hubiera,
Si un corazón guarda allá en su pecho!

(Traducción de José J. Herrero).

A los divinos ojos de mi amada
Con musa enamorada,
Canciones entoné;
Y a sus labios de miel rojos y tersos,
Los más hermosos versos
De mi estro dediqué.

Al vivo rosicler de sus mejillas
Compuse redondillas
De tierna inspiración,
Y ¡qué soneto al corazón le hiciera
Si mi dulce hechicera
Tuviese corazón!

(Traducción de Juan Antonio Pérez Bonalde).

¡Cuántas canciones dediqué a los rojos
Labios de mi adorada!
¡Cuántos tercetos a sus bellos ojos
Y a su dulce mirada!

Y si mi hermosa corazón tuviera,
También, fino y discreto,
A su sensible corazón hiciera
Uno bonito soneto.

(Traducción de Teodoro Llorente).

¡A sus hermosos ojos celestiales
Cuánta bella canción he dedicado,
Y cuántos deliciosos madrigales
A su divina boca he consagrado!
¡Y sus mejillas, rojas cual corales,
Cuántos versos de amor me han inspirado!
¡Y que bello soneto yo le haría
Si corazón tuviera el alma mía!

(Traducción de José Pablo Rivas).

Compárese con la rima XLV, *En la clave del arco ruinoso.*

¡Sí, tú eres desdichada, y te perdono,
¡Ambos debemos ser desventurados!
¡Hasta que al fin la muerte nos sorprenda
Debemos ser desventurados ambos!

Veo la mofa que voltea alegre
En torno de tus labios;
Veo el brillo insolente de tus ojos;
Veo el orgullo hinchando
Tu seno, y «Miserable, miserable
Eres cual yo» me digo, sin embargo.

Tus labios mueve sufrimiento oculto;
Duerme una amarga lágrima en tus párpados;
Y en quejas tristes de secreta pena
Está tu seno altivo rebosando:
¡Amada de mi vida,
Los dos debemos ser desventurados!

(Traducción de José J. Herrero).

Tú sufres, sí, callada,
Y yo... yo no me quejo.
Los dos en agonía
Vivimos y en tormento;
Y en tanto que la tumba
No venga a socorrernos,
Seremos desgraciados,
Mi vida, ¡lo seremos!

La punzadora burla
De tu sonrisa veo,
Y el, de tus claros ojos,
Relámpago altanero,
Y el indomable orgullo
Que se anidó en tu pecho...
¡Mas eres desgraciada
Como tu amigo eterno!

Que tu sonrisa encubre
Duro penar secreto;
Lágrimas comprimidas
Guardan tus ojos secos,
Y oculta herida sangra
Dentro el altivo pecho...
¡Ay! ¡Qué desventurados
Somos los dos a un tiempo!

(Traducción de Juan Antonio Pérez Bonalde).

Desdichada eres tú, querida mía;
Desdichados al par somos los dos.
Desdichados seremos hasta el día
Que cure nuestro mal la muerte pía,
¡Hasta que quiera Dios!

Brilla en tus labios risa de despecho,
Y en tu mirar irónica altivez;
Glorioso y satisfecho,
Late el orgullo en tu triunfante pecho,
¡Y somos desdichados a la vez!

Al arder más espléndidos tus ojos,
Una lágrima en ellos asomó;
Mueren las risas en tus labios rojos;
Tu pecho esconde míseros enojos,
¡Y eres tan desdichada como yo!

(Traducción de Teodoro Llorente).

Sí, mujer, tú sufres mucho
Y yo rencor no te tengo;
Los dos, por la misma causa,
Sufrimos igual tormento.
Hasta que la muerte rompa
Nuestro corazón enfermo,
Sí, mi amor, tú sufres mucho
Y yo rencor no te tengo.

De la burla, la gracia mueca,
En tus dulces labios, veo;
Tus ojos castos y lindos
Brillan con fulgor sereno;
El orgullo hierve, indómito,
En el fondo de tu pecho,
¡Y, sin embargo, sufrimos
Los dos el mismo tormento!

Sí, el dolor vive escondido
En tus labios tan bermejos;
Ocultas lágrimas brillan
Tras esos ojos serenos;
Una herida dolorosa
Llevas en mitad del pecho,
¡Y los dos, dulce amor mío,
Sufrimos igual tormento!

(Traducción de José Pablo Rivas).

Compárase con las rimas XXX, *Asomaba a sus ojos una lágrima*, y XLIV, *Como en un libro abierto.*

Al separarse dos que se han querido
¡Ay! las manos se dan,
Y suspiran y lloran,
Y lloran y suspiran más y más.

Entre nosotros dos no hubo suspiros
Ni hubo lágrimas ¡ay!
Lágrimas y suspiros
Reventaron después... ¡muy tarde ya!

(Traducción de Eulogio Florentino Sanz).

Cuando a dos que se idolatran
Separa el destino adverso,
Lloran y se dan la mano
Y suspiran sin consuelo.

Ni nuestros labios gimieron;
Llanto y suspiros de pena
No lloraron nuestros ojos
Nos atormentaron luego.

(Traducción de José J. Herrero).

FIN